

ISSN 1827-2126  
ISBN 978-88-906556-4-7

# QUADERNI VERGERIANI

ANNUARIO DELL'ASSOCIAZIONE CULTURALE  
ITALOUNGHERESE DEL FRIULI VENEZIA GIULIA  
«PIER PAOLO VERGERIO»

*Anno X, n. 10 – 2014*



DUINO AURISINA

QUADERNI VERGERIANI, X, n. 10, 2014



# QUADERNI VERGERIANI

ANNUARIO DELL'ASSOCIAZIONE CULTURALE  
ITALOUNGHERESE DEL FRIULI VENEZIA GIULIA  
«PIER PAOLO VERGERIO»

*Anno X, n. 10 – 2014*



DUINO AURISINA



## QUADERNI VERGERIANI

Annuario dell'Associazione Culturale Italoungherese del Friuli Venezia Giulia  
«Pier Paolo Vergerio», fondato e diretto da Gizella Nemeth e Adriano Papo

---

Direttore responsabile: *Silvano Bertossi*

Direttore editoriale: *Adriano Papo*

Direttori scientifici e curatori del fascicolo: *Gizella Nemeth e Adriano Papo*

Comitato scientifico e di redazione: *Florina Ciure, Gizella Nemeth, Adriano Papo, Alessandro Rosselli, Antonio D. Sciacovelli*

Redazione: Visogliano 10/H-2, I-34011 Duino Aurisina (Trieste)

Posta elettronica: [vergerio@adria-danubia.eu](mailto:vergerio@adria-danubia.eu)

Sito web: [www.adria-danubia.eu](http://www.adria-danubia.eu)

---

Periodico edito dall'Associazione Culturale Italoungherese del Friuli Venezia Giulia «Pier Paolo Vergerio», Duino Aurisina (Trieste) col patrocinio del Comune di Duino Aurisina – Občina Devin Nabrežina

Stampa: Luglioprint Srl, Loc. Domio 107, I-34018 San Dorligo della Valle (Trieste)

Finito di stampare nel mese di dicembre dell'anno 2014

© Associazione Culturale Italoungherese del Friuli Venezia Giulia «Pier Paolo Vergerio», I-34011 Duino Aurisina (Trieste), 2014

ISSN 1827-2126

ISBN 978-88-906556-4-7

Iscritto in data 28 novembre 2005 nel Registro della Stampa e dei Periodici del Tribunale di Trieste col n. 1127

## Sommario

### 7     **Presentazione**

#### *Studia historica*

- 11     Gizella Nemeth – Adriano Papo, **Il patriarca di Aquileia Bertoldo di Andechs**
- 15     Alessandro Rosselli, **Il Risorgimento italiano in alcuni esempi della storiografia ungherese del '900**
- 24     Giovanni Lanza, **La politica ungherese del Trianon nella stampa italiana dell'epoca**
- 36     Alessandro Rosselli, **István Bethlen, uomo politico dell'epoca Horthy, in alcune note del *Diario 1937-1943* di Galeazzo Ciano**

#### *Studia litteralia*

- 42     Klára Madarász, **Alcuni punti in comune tra Luigi Pirandello e Dezső Kosztolányi**

#### *Varia culturalia*

- 64     Alessandro Rosselli, **Amore, facili costumi e omicidi nell'Ungheria di Cinecittà' (1933-1943)**

#### *Lecturae*

- 86     Alessandro Rosselli – Antonio D. Sciacovelli, **Diari e canzoni dell'infelicità**

#### *Recensioni*

- 110     Andrea Griffante, **A cent'anni dal conflitto**  
Recensione del libro: Gizella Nemeth – Adriano Papo (a cura di), *La via della guerra. Il mondo adriatico-danubiano alla vigilia della Grande Guerra*, Luglio Ed., San Dorligo della Valle (Trieste) 2013, 342 pp.

- 113 Adriano Papo, **Sarajevo 1914**  
 Recensione del libro: Luciano Magrini, *1914: Il dramma di Sarajevo. Origini e responsabilità della Grande Guerra*, Res Gestae, Milano 2014, 323 pp.
- 118 Adriano Papo, **L'anno 14**  
 Recensione del libro: Jean-Jacques Becker, *1914. L'anno che ha cambiato il mondo*, Lindau, Torino 2014, 344 pp. (ed. or. *L'année 14*, Armand Colin, Paris 2004)
- 122 Adriano Papo, **Il Thronfolger Franz Ferdinand**  
 Recensione del libro: Roberto Coaloa, *Franz Ferdinand. Da Mayerling a Sarajevo*, Parallelo 45, Piacenza, 391 pp.
- 124 Anna Bognár, **Risorgimento romantico. Saggistica di alto livello: narra, insegna e ci fa riflettere**  
 Recensione del libro: Imre Madarász, *Romantikus Risorgimento. Olaszország alapító mítoszai*, Hungarovox, Budapest 2013, 149 pp.

#### *Vita dell'Associazione*

- 126 Adriano Papo, **L'Ungheria della Belle Époque**

## Presentazione

---

Il 2014 è stato l'anno delle celebrazioni del Centenario della prima guerra mondiale, che l'Associazione «Vergerio» e la *Sodalitas* adriatico-danubiana hanno commemorato con un 'ricco' e proficuo convegno, intitolato «Dalla Galizia al Carso», che ha avuto luogo presso la Biblioteca Statale di Trieste il 30 maggio 2014 e, il giorno seguente, alla Casa della Pietra di Aurisina. Le alleanze alla vigilia del conflitto, la metamorfosi politica delle relazioni italoaustriache, la ricostruzione dell'attentato di Sarajevo e le sue ripercussioni nella stampa e nell'opinione pubblica ungherese, le strategie di guerra, la città di Trieste davanti alla guerra, la guerra in Galizia, l'esperienza della guerra nella letteratura e nella memoria di ieri e di oggi sono stati i temi prevalenti che diciotto relatori, provenienti da diverse istituzioni culturali italiane e ungheresi, hanno diffusamente trattato nel corso delle due giornate di studio, pregne di spunti per una doverosa riflessione su quel tragico passato di cent'anni fa. Della prima guerra si parla anche nella sezione «Letture» di questo decimo numero dei «Quaderni», dove Alessandro Rosselli e Antonio Sciacovelli contrappongono l'entusiasmo e l'euforia *manipolata* delle masse allo scoppio del conflitto al ripiegamento in se stesso del soldato in trincea, messo di fronte alla dura realtà dello sterminio e della ferocia umana. Un altro spazio viene riservato alla Grande Guerra nella sezione «Recensioni» di questo numero con la presentazione dei libri di Luciano Magrini, Jean-Jacques Becker, Roberto Coaloa, nonché degli atti del convegno del 2013 «La via della Guerra».

Non solo però la Grande Guerra. Questo numero offre anche spunti di riflessione sui rapporti storici italoungheresi in un ampio spettro di tempo: dall'epoca del patriarca di Aquileia Bertoldo di Andechs (XIII sec.) al Risorgimento italiano, al dramma del Trianon, all'era horthyana. In particolare, Alessandro Rosselli ha continuato la rassegna di profili di personaggi politici ungheresi apparsi in alcune note del *Diario* di Galeazzo Ciano: il personaggio trattato quest'anno è l'importante (ma a quanto pare della sua importanza Ciano non se ne era accorto) figura di István Bethlen, che fu primo ministro d'Ungheria per un decennio, quello caratterizzato dal consolidamento della reggenza di Miklós Horthy.

Un tema letterario trattato in questo numero è quello di Klára Madarász dell'Università di Szeged sulle convergenze tra il pensiero di Luigi

Pirandello e quello del poeta ungherese Dezső Kosztolányi. Dezső Kosztolányi, originario della città di Szabadka/Subotica, attualmente in Serbia, è una delle figure più rappresentative della poesia ungherese tra le due guerre mondiali. È autore di novelle e romanzi, tra cui *Pacsirta*, pubblicato da Sellerio in lingua italiana col titolo *Allodola* (sono usciti in lingua italiana, anche recentemente, molti altri suoi romanzi come *Il medico incapace*, *Anna Édes*, *Le mirabolanti avventure di Kornél*, *Kornél Esti*, *Nerone*). Si può già annunciare che il prossimo anno la stessa autrice pubblicherà nella nostra rivista un saggio sulle affinità di pensiero questa volta tra Luigi Pirandello e il medico, chimico e filosofo di origine ungherese Mihály Polányi.

Nella sezione «Varia culturalia» viene ripreso il tema dei rapporti ita-loungheresi nel cinema degli anni Trenta-Quaranta: ne parla Alessandro Rosselli in un articolo incentrato sui 'facili amori' e gli 'omicidi' nell'Ungheria di Cinecittà.

La relazione di una conferenza tenuta da Adriano Papo nel Castello di Duino (sull'*Ungheria della Belle Époque*) completa il quadro di questo numero dei «Quaderni».

Il 2014 è stato però l'anno di un'altra ricorrenza: i 120 anni della morte di Lajos Kossuth, di cui ci permettiamo di presentare una breve biografia.

Lajos Kossuth era nato a Monok, nella contea di Zemplén, il 19 settembre 1802. Il padre, avvocato, discendeva da una famiglia d'origine nobiliare; la madre era invece d'estrazione borghese. Luterano, di professione avvocato come il padre, grande oratore, attento osservatore della realtà economica e sociale del suo paese, Kossuth aveva intravisto nell'uscita dal feudalesimo la possibilità per l'Ungheria di modernizzarsi per mettersi al passo delle altre nazioni europee.

Perduto il posto di lavoro a Sátoraljaújhely a causa delle sue idee politiche, Kossuth entrò nella politica attiva rappresentando i liberali della contea di Zemplén alla Dieta di Pozsony (oggi Bratislava) del 1832. Nel 1837 venne arrestato e condannato a quattro anni di carcere per aver continuato illegalmente la pubblicazione del suo giornale, «Törvényhatósági Tudósítások», che si era trasformato da semplice notiziario in un vero e proprio giornale politico d'opposizione, e per esser stato sospettato d'appartenere a un gruppo sovversivo. Quando nel 1840 uscì di prigione, era il capo indiscusso dei liberali ungheresi. Il programma politico di Kossuth, propagandato negli anni 1848-49 attraverso il «Pesti Hírlap» (la «Gazzetta di Pest»), propugnava l'abolizione dei diritti feudali dei nobili, l'uguaglianza religiosa, il ricono-

scimento dei diritti civili degli ebrei, la libertà di stampa e d'associazione, la difesa dell'economia magiara contro la concorrenza austriaca. Mentre l'altro grande 'padre della patria ungherese', István Széchenyi, esaltava lo sviluppo dell'agricoltura e del commercio e auspicava la realizzazione di riforme economiche, politiche e sociali in accordo e spirito di cooperazione con Vienna, Kossuth, invece, propendeva per lo sviluppo dell'industria e per la realizzazione di riforme radicali in regime d'indipendenza dal governo asburgico. Vedeva inoltre nella classe borghese la vera spina dorsale della nazione.

Nella primavera del 1848 l'onda lunga rivoluzionaria, partita dalla Francia con la deposizione del 're borghese' Luigi Filippo e la proclamazione della repubblica, raggiunse anche i domini asburgici, porgendo una mano provvidenziale alle rivendicazioni dei liberali ungheresi. La mattina del 15 marzo 1848, oggi festa nazionale ungherese, i giovani magiari, incuranti della censura, fecero stampare i *Dodici punti* redatti da József Irinyi, che si rifacevano al programma liberale stilato a suo tempo da Lajos Kossuth e Ferenc Deák, e il *Canto nazionale* (Nemzeti dal) di Sándor Petőfi. Le richieste dei giovani liberali contemplavano anche la costituzione d'un governo, di una banca e d'un esercito nazionali, la liberazione dei prigionieri politici, il ritiro delle truppe austriache dall'Ungheria. I *Dodici punti* furono accettati sia dal Consiglio Municipale di Pest che da quello della Luogotenenza: nacque così il governo autonomo di Lajos Batthyány con Kossuth al dicastero delle Finanze. Con le 'leggi di aprile' che ne seguirono fu tra l'altro abolito il servaggio della gleba e fu istituito l'esercito nazionale ungherese, la *Honvédség*. Vienna però, contraria a concedere all'Ungheria l'autonomia finanziaria e militare, cavalcò l'ostilità dei contadini, insoddisfatti della riforma agraria, caldeggiò l'opposizione dell'aristocrazia, che con l'emancipazione dei contadini aveva perduto gli antichi privilegi, e sostenne la rivolta delle nazionalità. Qualsiasi forma di compromesso proposto da Lajos Batthyány non fu accolta dal governo centrale: il ricorso alle armi da parte degli ungheresi per salvare la propria autonomia si rese perciò inevitabile.

Kossuth fu il *leader* indiscusso della guerra di indipendenza del 1848-49. Dopo una prima fase caratterizzata da insuccessi militari e crisi politiche, nella primavera del 1849 la *Honvédség* passò con successo alla controffensiva. Pertanto, il 14 aprile 1849 l'Assemblea Nazionale magiara, riunitasi nella Chiesa calvinista di Debrecen, dichiarò decaduta la monarchia asburgica e proclamò l'indipendenza dell'Ungheria; Kossuth venne eletto governatore. L'intervento dell'esercito russo, chiamato in soccorso da Francesco Giuseppe per reprimere la rivolta magiara,

fece però precipitare gli eventi: l'esercito ungherese, inferiore di numero e peggio armato di quelli imperiale e russo, cedette di fronte all'accerchiamento nemico e fu ripetutamente battuto. L'11 agosto Kossuth, che si trovava ad Arad insieme col governo, rassegnò le dimissioni dalla carica di governatore. La successiva disfatta di Világos del 13 agosto 1849 segnò la fine dell'indipendenza dell'Ungheria.

Il 17 agosto 1849 Lajos Kossuth passò la frontiera ottomana, trovando asilo politico dapprima a Sumla, nell'attuale Bulgaria, poi a Kütahya, in Asia Minore. Nel settembre del 1851 venne liberato dalla fregata statunitense *Mississippi*, dopo che i governi russo e austriaco ne avevano chiesto invano l'estradizione. Fu omaggiato durante il suo viaggio in Europa, ma soprattutto in America dove conquistò una notevole popolarità. Le accoglienze ricevute nel nuovo continente illusero l'ex governatore che avrebbe potuto guidare l'insurrezione in Ungheria col sostegno, anche economico, degli Stati Uniti. Ciononostante, Kossuth continuerà la sua attività politica soggiornando a Londra, a Parigi e a Torino. Dopo aver preso le distanze sia da Garibaldi che da Mazzini (controversa e infruttuosa era stata la sua collaborazione col patriota genovese) l'ex governatore preferì appoggiarsi al governo sabaudo e al suo primo ministro Camillo Benso conte di Cavour, il quale, dopo gli accordi di Plombières del 1856 aveva favorevolmente accolto il progetto di cooperazione italomagiaro nella guerra contro l'Austria, e accettò di collaborare col Piemonte e con la Francia di Napoleone III, alleati nella guerra che avrebbe dovuto portare alla liberazione dalla dominazione austriaca sia della Lombardia e del Veneto che dell'Ungheria. L'armistizio di Villafranca (11 luglio 1859) fece però naufragare anche questo progetto. La legione ungherese che era stata costituita sul suolo italiano fu sciolta senza che praticamente sparasse un solo colpo.

Lajos Kossuth si adopererà fino all'ultimo per impedire l'attuazione del Compromesso austroungarico. Nel 1862, pubblicherà un effimero progetto per una confederazione danubiana tra Ungheria, Croazia, Romania e Serbia. Dopo l'*Ausgleich* si ritirerà definitivamente dalla scena politica confidando fino alla fine dei suoi giorni nella dissoluzione dell'impero asburgico. Morirà il 20 marzo 1894 a Torino, dove aveva trascorso gli ultimi 33 anni della sua lunga e avventurosa vita.

## **Il patriarca di Aquileia Bertoldo di Andechs**

Il patriarcato di Bertoldo di Andechs (1218–51) rappresenta uno dei periodi di massimo splendore per lo stato aquileiese.

Bertoldo di Andechs (\*1180–†1251) era figlio del margravio d'Istria e Carniola, nonché duca di Croazia e Dalmazia (dal 1194 duca di Merania<sup>1</sup>), Bertoldo IV (†1204), fratello di Ottone I (VII come conte palatino di Borgogna), di Ecberto (†1237) vescovo di Bamberg, della regina d'Ungheria, Gertrude (\*1185–†1213), di Agnese (†1201), moglie del re di Francia Filippo Augusto, di santa Edvige (\*1174–†1243), moglie del duca di Slesia e Polonia Enrico I il Barbuto, zio del futuro re d'Ungheria Béla IV e di una importante santa ungherese, Elisabetta (\*1207–†1231), già langravia di Turingia; era inoltre arcivescovo di Kalocsa, la seconda sede episcopale magiara: un lignaggio e un *curriculum* di tutto rispetto, che non potevano non garantirgli i favori del papa Onorio III, grazie ai quali s'insediò in Aquileia il 27 marzo 1218<sup>2</sup>.

Sotto il patriarca Bertoldo di Andechs, Aquileia entrò in stretta relazione col Regno d'Ungheria, anche se Bertoldo non godeva di ottima reputazione presso il cognato, il re d'Ungheria Andrea II (1205–35), specie dopo la morte violenta della sorella Gertrude, caduta vittima di una congiura organizzata dal palatino Bánk e portata a compimento dagli stessi membri della corte regia col tacito consenso dell'arcivescovo di Esztergom, Giovanni di Merania: Gertrude era stata assassinata a Pilis, vicino a Buda, nella sua tenda, durante una battuta di caccia, nel settembre del 1213<sup>3</sup>. Dopo quel tragico fatto di sangue, il re Andrea prese sempre più

---

<sup>1</sup> Cioè delle 'terre lungo il mare'. In tedesco: Meran.

<sup>2</sup> Cfr. A. Theiner, *Vetera monumenta historica Hungariam sacram illustrantia maximam partem nondum edita ex tabulariis vaticanis*, vol. I: 1216–1352, Romae 1859, n. 18, p. 11; P.J. Bianchi, *Documenta historiae Forojulensis saeculi XIII ab anno 1200 ad 1299. Summarum regesta a P. Josepho Bianchi Utinensi*, in «Archiv für Kunde österreichischer Geschichts-Quellen» [Archiv für österreichische Geschichte], Vienna, XXI, 1859, pp. 167–221 e 377–414: qui pp. 187–8.

<sup>3</sup> Bertoldo aveva ottenuto la reggenza d'Ungheria durante l'assenza del re Andrea, recatosi in Galizia per prendere possesso di quel trono per il figlio cinquenne Colomanno. La reggenza di Bertoldo, che per di più era uno straniero, non fu gradita dagli ungheresi e dopo un turpe fatto commesso non si sa se dallo stesso Bertoldo o dal fratello Ecberto a



le distanze da Bertoldo, che in una lettera indirizzata al papa accusò addirittura d'aver sottratto denaro all'erario magiaro e d'aver perturbato la pace. I dissapori e gli attriti tra i due cognati non tardarono però a essere smussati: ben presto il re si riconciliò con Bertoldo e, prima di partire per la Terra Santa, gli affidò le cure e l'educazione del figlioletto Béla, che fece condurre nella sua residenza di Stein (Kamnik), nella Carniola superiore, dove il cognato s'era ritirato, conservando però le rendite dell'arcivescovado di Kalocsa. Tra gli accompagnatori di Béla c'era anche un certo *Walterus dictus Hungarus de Stayn*, che ritroveremo tra gli uomini di fiducia del patriarca Gregorio il 30 novembre 1261<sup>4</sup>. In un successivo editto regio, Béla IV ricorderà il soggiorno di Stein, ma erroneamente menzionerà lo zio come patriarca di Aquileia in carica<sup>5</sup>.

Bertoldo tornò in Ungheria, questa volta patriarca di Aquileia eletto, per favorire gl'interessi dell'imperatore Federico II: doveva convincere il re Andrea II a prendere le distanze dal papa Gregorio IX e ad avvicinarsi all'imperatore scomunicato. Il papa, venuto a conoscenza delle intenzioni del patriarca, cercò di anticiparne le mosse inviando dal re il suo cappellano Egidio, perché lo informasse delle macchinazioni del cognato. Sennonché Bertoldo fece in modo che i due non si incontrassero mai. Con tali dure parole il pontefice si rivolse allo stesso Bertoldo:

Tu, sicut audivissimus, mala pro bonis inique retribuens, faves Ecclesiae inimicis, aliosque ad favendum inducere machinaris; personaliter in Ungariam accedendo, ut Charissimum filium nostrum Andream Ungariae regem illustrem seducens, et corrumpes, ut ab Ecclesiae Romanae devotione recedens, baculo arundineo inhaereret, qui manum perforat innitentis<sup>6</sup>.

Per di più, il papa concesse al patriarca di Grado e al vescovo di Castellano la delega per scomunicare anche il patriarca aquileiese<sup>7</sup>. Bertoldo, invece,

---

danno di una donna magiara, portò alla reazione della corte con l'assassinio della regina Gertrude. L'assassinio di Gertrude ispirò la celebre tragedia del drammaturgo ungherese József Katona *Bánk Bán* [Il bano Bánk] (1815), che Ferenc Erkel musicerà nel 1861. Sui rapporti tra Bertoldo di Andechs e il re d'Ungheria Andrea II si veda A. Pór, *Nagy Lajos Király viszonya az Aquilėjai Pátriárkákhoz* [Relazioni del re Luigi il Grande con i patriarchi di Aquileia], Budapest 1900, pp. 6–10.

<sup>4</sup> Cfr. J. von Zahn, *Austro-Friulana*, in *Fontes Rerum Austriacarum*, Wien 1877, n. 3, pp. 5–7.

<sup>5</sup> L'editto concernente la concessione del possesso di Tapolca all'ex compagno di giochi di Stein, un certo Dénes (*Dyonysius, magister Agazonum*), è in Gy. Fejér, *Codex Diplomaticus Hungariae ecclesiasticus ac civilis*, t. IV, vol. I, Budae 1829, pp. 21–8.

<sup>6</sup> Cfr. *ivi*, t. III, vol. II, Budae 1829, pp. 170–1 (Perugia, 20 lug. 1229).

<sup>7</sup> *Ibid.*

nonostante la minaccia di scomunica, non continuò a tenere buoni rapporti con Federico II, che gli aveva concesso privilegi e benefici; anzi nel 1232 lo invitò con la sua corte a Cividale, accompagnandolo in chiesa anche se scomunicato, desinando con lui, dandogli il bacio della pace. E, nonostante il divieto impostogli dal papa tramite il nunzio Egidio, continuò a concedere il permesso di salpare da Pola e dagli altri porti istriani del Patriarcato alle navi che si dirigevano in Puglia, perché si mettessero al servizio dell'imperatore per la crociata in Terra Santa. Il papa non intervenne duramente nei suoi confronti soltanto perché il patriarca era in buoni rapporti con la famiglia reale ungherese; anzi, ben presto tolse al vescovo di Castellano la delega per la scomunica<sup>8</sup> e chiese a Bertoldo e all'arcivescovo di Esztergom, Roberto, d'intercedere presso il re Andrea perché restituisse ai cavalieri teutonici la regione transilvana del Barcaság<sup>9</sup>. Quando poi nel 1243 i tatarsi invasero l'Ungheria, il nuovo pontefice Innocenzo IV propose allo stesso Bertoldo di indire una crociata contro gli invasori mongoli. Ma non solo: nel 1250 ordinò all'arcivescovo di Kalocsa e tramite lui agli altri prelati magiari di aiutare lo stesso patriarca Bertoldo con l'erogazione di 2.000 marchi d'argento l'anno come sostegno per le guerre continue che egli sosteneva con fervore per la difesa dei privilegi della Chiesa<sup>10</sup>. L'atteggiamento dei pontefici nei riguardi del 'ghibellino' Bertoldo era però cambiato, anche perché era mutata la politica dello stato patriarchino: Bertoldo piano piano aveva preso le distanze dal suo vecchio amico, l'imperatore Federico, ormai caduto definitivamente in disgrazia di fronte alla curia romana, segnando con ciò una svolta in senso filoguelfo al suo governo. Questa importante svolta politica, che orienterà sempre più il Patriarcato e il Friuli verso la cultura italiana, fu necessaria allo stesso patriarca perché potesse sfuggire all'accerchiamento dei vicini ghibellini, i signori di Treviso<sup>11</sup> e i conti di Gorizia, ma fu determinata anche dall'influenza del suo successore Gregorio di Montelongo, al tempo legato pontificio in Friuli.

Il papa continuò a indicare il patriarca Bertoldo come un fervente protettore della Chiesa e proprio grazie a Bertoldo e ai favori di cui godeva da parte del pontefice il Patriarcato acquisì in quel periodo il maggior tenore di ricchezza della sua storia: ottenne dai conti di Sternberg la vasta signoria di Las nella Carniola, la fortezza di Kammering e il territorio nella valle della Dra-

---

<sup>8</sup> Cfr. Bianchi, *Documenta historiae Forojulensis* cit., p. 213 (Roma, 19 nov. 1239).

<sup>9</sup> Cfr. F. Zimmermann – C. Werner, *Urkundenbuch zur Geschichte der Deutschen in Siebenbürgen*, Hermannstadt 1892, vol. I, n. 68, pp. 58–60 (Perugia, 11 ott. 1234).

<sup>10</sup> Cfr. Theiner, *Vetera monumenta historica* cit., n. 348, pp. 187–8 (Anagni, 21 lug. 1243) e n. 395, pp. 211–2 (Lione, 24 set. 1252).

<sup>11</sup> Era allora signore della marca trevigiana il ben noto tiranno e capo ghibellino Ezzelino III da Romano, cui la leggenda guelfa attribuiva inaudite crudeltà apostrofandolo 'figlio di Satana'.

va sopra Villaco; dal fratello di Bertoldo, Ottone di Merania, ereditò due fortezze nella città di Stein e delle proprietà nella valle del Vipacco; dalla cognata Sofia, la vedova del marchese d'Istria, ricevette infine altri possedimenti nei pressi di Lubiana. Lo stesso Bertoldo lasciò alla Chiesa le sue proprietà della Carniola e, in base alle sue ultime volontà, anche vastissimi territori nella Stiria inferiore<sup>12</sup>.



### *Abstract*

#### **The Patriarch of Aquileia Berthold of Andechs**

The patriarchate of Berthold of Andechs (1218–51) was one of the most splendid periods of the state of Aquileia. Berthold of Andechs was the son of the margrave of Istria and Carniola and duke of Meran, Berthold IV; he was the brother of the palatine of Burgundy, Otto VII, of the bishop of Bamberg, Ekbert, and of the queen of Hungary, Gertrud; in addition, he was the uncle of the future king of Hungary, Béla IV, and of a great Hungarian saint, Elizabeth. Berthold was also archbishop of Kalocsa, i.e. of the second Hungarian episcopal seat. Thanks to the favors of Pope Honorius III, Berthold installed himself at Aquileia on March 27, 1218. Under his government, Aquileia came into close relationship with the Kingdom of Hungary, although Berthold himself did not enjoy a high reputation by his brother-in-law, King Andrew II of Hungary, especially after the violent death of her sister Gertrud, who fell victim to a conspiracy organized by Palatine Bánk. Reconciled with Berthold, before leaving for the Holy Land Andrew II entrusted him with the care and education of his son Béla. Under Patriarch Berthold Aquileia acquired the highest standard of wealth in its history.

---

<sup>12</sup> Cfr. J. Zahn, *Friaulische Studien*, in «Archiv für österreichische Geschichte», Vienna, LVII, 1879, pp. 277–398: 297–8.

**Alessandro Rosselli**  
*Università degli Studi di Szeged*

## **Il Risorgimento italiano in alcuni esempi della storiografia ungherese del '900**

Gli storici ungheresi del '900 hanno concentrato il loro lavoro di ricerca sul *Risorgimento* italiano soprattutto sul periodo 1848–49: un simile modo di procedere si spiega se si tiene conto del destino comune dell'Ungheria e dell'Italia in quel momento.

Nel periodo Horthy (1920–1944)<sup>1</sup>, quando a contatti politici in apparenza molto stretti<sup>2</sup> si aggiungeva una collaborazione culturale molto sviluppata, promossa dal ministro della pubblica istruzione e del culto Kuno Klebelsberg<sup>3</sup>, uno storico della letteratura italiana, Jenő Koltay-Kastner, professore all'Università di Szeged, dedicava, a partire dal 1929 e per quasi tutti gli anni '30, alcuni studi ai rapporti italoungheresi nel periodo 1848–49. Si tratta di saggi apparsi soprattutto sulla più importante e prestigiosa – ancora oggi – rivista storica ungherese, «Századok», e poi più tardi, in epoca kadariana (1960), raccolti in volume. In questi saggi, l'italianista ungherese si occupava essenzialmente dei rapporti fra l'opposizione ungherese e quella italiana alla monarchia asburgica alla vigilia e durante la prima fase del Risorgimento italiano, con una particolare attenzione riservata ai contatti fra Giuseppe Mazzini e Lajos Kos-

---

<sup>1</sup> Sull'epoca Horthy cfr. J. Erős, *Ungheria*, in *Il fascismo in Europa*, a cura di S.J. Woolf, Roma–Bari 1973, pp. 133–67; P. Fornaro, *Ungheria*, Milano 2006, pp. 73–141; G. Nemeth Papo – A. Papo, *L'Ungheria contemporanea*, Roma 2008, pp. 41–80 e *Ungheria. Dalle cospirazioni giacobine alla crisi del terzo millennio*, San Dorligo della Valle (Trieste) 2013, pp. 219–328; I. Romsics, *A 20. századi Magyarország* [L'Ungheria del 20. secolo], in *Magyarország története* [Storia dell'Ungheria], a cura di I. Romsics, Budapest 2010, pp. 789–835.

<sup>2</sup> Sui rapporti politici tra l'Italia fascista e l'Ungheria di Miklós Horthy cfr. G. Carocci, *La politica estera dell'Italia fascista dal 1925 al 1928*, Roma–Bari 1969, pp. 78–93 e 124–7; E. Collotti (con N. Labanca e T. Sala), *Fascismo e politica di potenza. Politica estera 1922–1933*, Firenze 2000, pp. 59–61.

<sup>3</sup> Su tale importante personalità della storia culturale ungherese cfr. I. Romsics, *L'époque Horthy*, in *Mil ans d'histoire hongroise*, a cura di I.G. Tóth, Budapest 2003, pp. 561–7 e 577; Fornaro, *Ungheria* cit., pp. 130–1; Nemeth Papo – Papo, *L'Ungheria contemporanea* cit., pp. 59 e 77. Di recente, la sua personalità è stata rievocata in un documentario ungherese di I. Szakály, *Klebelsberg Kuno. A kultuszminiszter* [Kuno Klebelsberg. Il ministro del culto], DVD Titania Mokép, 2002–2003.

suth, destinati a continuare anche dopo la duplice disfatta dei patrioti italiani e ungheresi nel 1848-49<sup>4</sup>.

Qualche anno più tardi, un altro storico della letteratura italiana, Imre Várady, professore alle Università di Budapest e di Szeged e poi, dopo la II guerra mondiale e l'instaurazione del comunismo stalinista in Ungheria, all'Università di Bologna, nel primo tomo di una grande opera sulla letteratura italiana e sulla sua eco in Ungheria, pubblicata nel 1933, alludeva al Risorgimento italiano nella sua fase del 1848-49<sup>5</sup>: ma, nel secondo tomo (1934), raccoglieva un'importante documentazione non solo sui rapporti letterari italoungheresi ma anche su quelli storici, con una particolare attenzione dedicata alla I guerra di indipendenza italiana<sup>6</sup>: in tal senso, Imre Várady può anche lui essere considerato uno dei primi storici ungheresi del Risorgimento italiano nel corso del '900<sup>7</sup>.

A tali lavori si aggiungeva nel 1942, in piena II guerra mondiale, un volume di Imre Deák, nel quale il periodo 1848-49, identificato una volta di più come quello delle due guerre di indipendenza nazionali italiana e ungherese, veniva analizzato tramite la corrispondenza ufficiale intercorsa fra alti funzionari dell'amministrazione asburgica sulla situazione in Ungheria ma, soprattutto, sul primo Risorgimento italiano<sup>8</sup>.

Dopo la fine della II guerra mondiale, durante l'*intermezzo democratico* (1945-1948) che precedette l'instaurazione del comunismo stalinista in Ungheria<sup>9</sup>, apparvero alcune monografie: quella di Ferenc Eckart sul 1848 (1948)<sup>10</sup>; quella di Lajos Pasztor, più noto come storico della Chiesa e da tempo emigrato in Italia, su un aspetto particolare, quello dei soldati ungheresi in Italia, all'interno del problema generale del pri-

---

<sup>4</sup> Sull'insieme di questi studi cfr. L. Csorba, *Jenő Koltay-Kastner, ricercatore dei rapporti ungheresi del Risorgimento italiano*, in «Annuario. Studi e documenti italo-ungheresi», Roma-Szeged, numero speciale: *Tra magiaristica e italianistica: cultura e istituzioni*, a cura di J. Pál, 2005, pp. 52-6.

<sup>5</sup> Cfr. I. Várady, *La letteratura italiana e la sua influenza in Ungheria*, vol. I, Roma 1933.

<sup>6</sup> Cfr. Id., *La letteratura italiana e la sua influenza in Ungheria*, vol. II, Roma 1934.

<sup>7</sup> Sull'insieme dell'opera di Imre Várady cfr. C. Corradi Musi, *Storia della cattedra d'ungherese di Bologna e dei suoi illustri professori*, in «Annuario» cit., pp. 15-21.

<sup>8</sup> Cfr. I. Deák (a cura di), *1848. A szabadságharc története levelekben, ahogyan a kortársak látták*. [1848. Storia della guerra di indipendenza nella corrispondenza, vista dai contemporanei], [Budapest 1943].

<sup>9</sup> Su questo periodo cfr. L. Kontler, *Millennium in Central Europe. A history of Hungary*, Budapest 1999, pp. 391-407; Fornaro, *Ungheria* cit., 143-57; Nemeth Papo - Papo, *L'Ungheria contemporanea* cit., pp. 81-97 e *Ungheria* cit., pp. 329-57; Romsics, *A 20. századi Magyarország* cit., pp. 844-68. Ma sullo stesso argomento cfr. anche F. Fejtő, *Ungheria 1945-1957*, Torino 1957, pp. 15-31.

<sup>10</sup> Cfr. F. Eckhart, *1848, a szabadság éve* [1848, l'anno della libertà], Budapest 1948.

mo Risorgimento italiano (1948)<sup>11</sup>; quella di Péter Hanák, uno dei più importanti storici ungheresi del '900 – che lavorerà ancora durante tutto il periodo comunista – sul problema delle nazionalità – fra cui quella italiana – all'interno della monarchia asburgica non solo nel 1848–49, e che costituiva una vera e propria rottura con una *linea tradizionale* ormai stabilita negli studi storici ungheresi in materia (1948)<sup>12</sup>; e, infine, la prima di una serie di monografie che la storica Magda Jászay avrebbe dedicato ai rapporti italo-ungheresi durante il Risorgimento italiano, che in questo caso si concentra, ancora una volta e soprattutto, sul periodo 1848–49 (1948)<sup>13</sup>.

In seguito, dopo l'instaurazione in Ungheria del comunismo stalinista il cui *leader* era Mátyás Rákosi<sup>14</sup>, mentre si apriva un periodo in cui, anche nella ricerca storica, era consentito solo seguire – come di recente è stato osservato – la dottrina di Karl Marx e di Friedrich Engels<sup>15</sup>, i rapporti diplomatici e culturali fra l'Italia e l'Ungheria, ristabiliti già fin dal 1946, poterono proseguire senza alcun problema<sup>16</sup>.

Fu dunque in un simile clima politico-culturale che apparvero in lingua italiana due altre opere di Péter Hanák. Nel primo libro (1949), lo storico ungherese tornava ancora una volta sul problema delle nazionalità, con un'attenzione particolare riservata a quello delle minoranze nazionali che si trovavano a vivere nel territorio della 'Grande Ungheria', e sempre in relazione alle due guerre di indipendenza nazionale italiana e ungherese del 1848–49, quest'ultima vista dai pensatori italiani dello stesso periodo<sup>17</sup>. Nel secondo, apparso nel 1955, Péter Hanák aggiungeva alla sua precedente analisi la problematica dei rapporti italo-unghere-

---

<sup>11</sup> Cfr. L. Pasztor, *La guerra di indipendenza italiana e il problema dei soldati ungheresi in Italia*, Milano 1948.

<sup>12</sup> Cfr. P. Hanák, *A magyar szabadságharc és a Habsburg-Monarchia elnyomott népe. Forradalom és szabadságharc* [La lotta degli ungheresi per la libertà e le nazionalità oppresse dalla monarchia degli Asburgo. Rivoluzione e lotta per la libertà], Budapest 1948.

<sup>13</sup> Cfr. M. Jászay, *L'Italia e la rivoluzione ungherese 1848–49*, Budapest 1948.

<sup>14</sup> Sull'instaurazione del comunismo stalinista in Ungheria cfr. Fejtő, *Ungheria 1945–1957* cit., pp. 32–156; Fornaro, *Ungheria* cit., pp. 157–72; Nemeth Papo – Papo, *L'Ungheria contemporanea* cit., pp. 97–104 e *Ungheria* cit., pp. 357–87; Romsics, *A 20. századi Magyarország* cit., pp. 868–79.

<sup>15</sup> Per questa notazione cfr. Csorba, *Jenő Koltay–Kastner* cit., p. 53.

<sup>16</sup> Sulla continuazione delle relazioni culturali – e diplomatiche – fra Italia e Ungheria, ristabilite dai governi precedenti, anche dopo l'instaurazione del regime comunista, cfr. S.A. Panebianco, *L'Ungheria nel secondo dopoguerra (1945–1950) vista dall'Italia attraverso la documentazione del Ministero degli Affari Esteri*, in «Annuario. Studi e documenti italo-ungheresi», Soveria Mannelli, a cura di J. Pál, 1997, p. 219.

<sup>17</sup> Cfr. P. Hanák, *La meditazione italiana sulle lotte delle minorità in Ungheria*, Roma 1949.

si alla vigilia degli avvenimenti del 1848–49<sup>18</sup>. Va comunque notato che, fra i due libri dello storico ungherese, il primo è il più interessante anche dal punto di vista extrastorico: quest'opera infatti, anche se si trattava di una ricerca molto più che seria, poteva essere molto utile alla propaganda del regime comunista, desideroso di dimostrare a ogni costo che la *Nuova Ungheria* aveva definitivamente spazzato via il *nazionalismo borghese*, e anche che quest'ultimo non aveva più alcuno spazio nel paese; quindi, un simile studio, opera di uno studioso in quel momento totalmente acquisito al marxismo, poteva rivelarsi molto utile a tale scopo perseguito dal regime comunista, che era altrettanto desideroso di snaturare il reale carattere della prima guerra di indipendenza ungherese per farla apparire, con evidente falsificazione storica, come una vera e propria *rivoluzione proletaria*<sup>19</sup>. Va poi anche notato che le due opere di Péter Hanák non rompevano in alcun modo, al di là della loro possibile utilizzazione a fini politici, con la *linea tradizionale* degli studi storici ungheresi sull'argomento.

Sempre nel 1955, l'italianista ungherese Géza Sallay, professore all'Università di Budapest, pubblicava un volume di opere scelte di Giuseppe Garibaldi, uno dei protagonisti dell'Unità d'Italia, che stavolta non riguardavano solo ed esclusivamente la sua azione nel 1848–49 ma durante tutto il Risorgimento italiano: con questo volume, il curatore contribuiva a contrastare una tendenza già stabilita negli studi storici ungheresi su questa pagina della storia italiana<sup>20</sup>.

Solo dopo la rivoluzione del 1956 e la sua repressione effettuata dall'esercito sovietico<sup>21</sup>, e anche con l'inizio del nuovo corso politico determinato dall'arrivo al potere di János Kádár<sup>22</sup>, si instaurò in Ungheria

---

<sup>18</sup> Cfr. Id., *Rapporti storici italo-ungheresi verso la metà del secolo XIX*, Budapest 1955.

<sup>19</sup> Di questo tentativo era parte il progetto di inculcare nella popolazione ungherese l'idea che Sándor Petőfi, il più grande poeta ungherese del periodo della guerra di indipendenza nazionale del 1848–49, sarebbe stato, *ante litteram*, un *poeta proletario*: nulla di più falso, come è ovvio, e comunque sia il tentativo risultò del tutto fallito.

<sup>20</sup> Cfr. G. Sallay, *Garibaldi válogatott írásai* [Scritti scelti di Garibaldi], Budapest 1955.

<sup>21</sup> Sulla rivoluzione ungherese del 1956 cfr. Fejtő, *Ungheria 1945–1957* cit., pp. 206–355; Fornaro, *Ungheria* cit., pp. 172–81; Nemeth Papo – Papo, *L'Ungheria contemporanea* cit., pp. 106–21 e *Ungheria* cit., pp. 387–442; Romsics, *A 20. századi Magyarország* cit., pp. 882–905 e tra i contributi più recenti: *La Rivoluzione ungherese del 1956 ovvero il trionfo di una sconfitta*, a cura di G. Nemeth e A. Papo, Mariano del Friuli 2006.

<sup>22</sup> Sul nuovo corso di János Kádár all'insegna del motto "chi non è contro di noi è con noi" (che capovolgeva la vecchia formulazione comunista "chi non è con noi è contro di noi"), destinato a durare fino al 1989, cfr. Fornaro, *Ungheria* cit., pp. 181–204; Nemeth Papo – Papo, *L'Ungheria contemporanea* cit., pp. 123–9 e *Ungheria* cit., pp. 443–67; Romsics, *A 20. századi Magyarország* cit., pp. 905–27 e tra i contributi più recenti: G. Nemeth, A. Pa-

una certa *liberalizzazione* sul piano culturale che, seppur limitata e controllata, ebbe un riflesso anche nel campo degli studi storici ungheresi, compresi quelli sul Risorgimento italiano.

Un primo risultato di tale nuovo clima fu costituito dalla pubblicazione in volume (1960) dei saggi di Jenő Koltay–Kastner sui rapporti italo-ungheresi nel 1848–49<sup>23</sup>, cui seguì nel 1961 quella del catalogo di una mostra svoltasi a Budapest in occasione del primo centenario dell'Unità d'Italia, nel quale lo storico László Katus scrisse annotazioni su tutto il periodo del Risorgimento italiano e non solo sulla prima guerra di indipendenza italiana<sup>24</sup>.

Se già le annotazioni di László Katus facevano compiere un passo in avanti agli studi storici ungheresi sull'argomento, tale tendenza venne confermata nel 1975 con la pubblicazione di una prima organica storia d'Italia a opera di Aladár Kis che ripercorreva gli avvenimenti italiani dal 1748 al 1968 (cioè, dalla guerra di successione austriaca alla contestazione studentesca) e quindi affrontava per prima lo studio di *tutto* il Risorgimento italiano<sup>25</sup>.

In seguito, nel 1977, la storica Magda Jászay, che a lungo, e soprattutto nel periodo rakosiano, non aveva potuto pubblicare praticamente nulla sul Risorgimento italiano, poté scrivere e vedere pubblicata una biografia di Giuseppe Mazzini che ripercorreva tutta la sua attività e metteva in rilievo, tramite tutto il suo pensiero e la sua azione, il ruolo di *grande escluso* avuto dal rivoluzionario repubblicano nelle decisioni finali che portarono all'Unità d'Italia<sup>26</sup>.

Ma le ricerche sul *Risorgimento* italiano di Magda Jászay non dovevano concludersi qui: nel 1980, la storica ungherese pubblicava un libro su un aspetto particolare dei rapporti fra l'Italia e l'Ungheria, che risalivano all'antichità (uno dei più famosi santi ungheresi, San Gerardo, ucciso dai pagani che non volevano convertirsi al cristianesimo, era originario di Venezia), nel quale ricostruiva la storia di un difficile itinerario di vicinato, che, seppur stabilito nel corso dei secoli, non fu mai né lineare né

---

po e A. Rosselli (a cura di), *Chi era János Kádár? L'ultima stagione del comunismo ungherese (1956–89)*, Roma 2012.

<sup>23</sup> Su questo argomento cfr. *supra*.

<sup>24</sup> Cfr. L. Katus, *Il Risorgimento italiano e gli ungheresi (Annotazioni storico-illustrative all'omonima mostra)*, Budapest 1961.

<sup>25</sup> Cfr. A. Kis, *Olaszország története 1748–1968* [Storia d'Italia 1748–1968], Budapest 1975.

<sup>26</sup> Cfr. M. Jászay, *Mazzini*, Budapest 1977.



semplice, soprattutto dopo la riunione di Venezia e dell'intero Veneto con l'Italia, avvenuta nel 1866<sup>27</sup>.

A tale ricerca, la storica ungherese doveva aggiungere nel 1982 un'altra opera che affrontava l'analisi comparata dei rapporti italo-ungheresi attraverso i secoli: e, come è facile immaginarsi, una parte importante del libro veniva dedicata al periodo del Risorgimento italiano, con una ricostruzione degli avvenimenti che però non si fermava al solo 1848-49<sup>28</sup>.

Se con questa pubblicazione Magda Jászay offriva un contributo in netto contrasto con quella che ormai può essere definita la *tradizione degli studi* ungheresi sul Risorgimento italiano, in seguito, con la pubblicazione nel 1986 della sua biografia di Camillo Benso Conte di Cavour, uno degli artefici dell'Unità d'Italia, contribuiva a una maggior apertura di prospettive di ricerca in materia: va quindi sottolineato che in questo libro la storica ungherese studiava non solo l'azione ma anche il pensiero politico di Cavour con un'obiettività storica molto rara all'epoca<sup>29</sup>.

Dopo il 1989, con la fine del comunismo kádariano in Ungheria e l'instaurazione nel paese di un regime che cercava di creare una democrazia<sup>30</sup>, la situazione generale degli studi storici ungheresi mutò nettamente e all'improvviso. Nel nuovo clima di libertà, fino ad allora ignoto – o, se non del tutto sconosciuto, sottoposto a molte limitazioni e controlli – vennero pubblicate anche nuove opere sul Risorgimento italiano.

Sempre la storica Magda Jászay poté pubblicare nel 1996 una raccolta di scritti sull'Italia di Lajos Kossuth, il *leader* della rivoluzione e della guerra di indipendenza ungheresi del 1848-49, che vertevano soprattutto sui problemi dell'Unità d'Italia durante tutto il suo percorso: sembra poi particolarmente importante sottolineare che questo libro, pro-

---

<sup>27</sup> Cfr. Ead., *Velence és Magyarország. Egy szomszédság küzdelmes története*, Budapest 1990, ed. it. *Venezia e Ungheria. La storia travagliata di una vicinanza*, Martignacco (Udine) 2004.

<sup>28</sup> Cfr. Ead., *Párhuzamok és kereszteződések a magyar-olasz kapcsolatok történetéből*, Budapest 1982, ed. it. *Incontri e scontri nella storia dei rapporti italo-ungheresi*, Soveria Mannelli (Catanzaro) 2003.

<sup>29</sup> Cfr. Ead., *Cavour. Életek és korok* [Cavour. Vite ed età], Budapest 1986.

<sup>30</sup> Sulla fine del kádarianismo in Ungheria e sulla ricerca di una nuova via democratica cfr. Fornaro, *Ungheria* cit., pp. 219-51; Nemeth Papo – Papo, *L'Ungheria contemporanea* cit., pp. 129-36 e *Ungheria* cit., pp. 467-83; Romsics, *A 20. századi Magyarország* cit., pp. 927-58. Ma sulla fine del kádarianismo cfr. anche F. Fejtő (con la collaborazione di E. Kalesza-Mietkovski), *La fine delle democrazie popolari*, Milano 1998, pp. 140-50 e 216-23, nonché il qui già citato *Chi era János Kádár?* Sul tentativo di creare pure in Ungheria uno stato di diritto che superasse l'eredità di più di quarant'anni di comunismo cfr. anche il libro collettaneo a cura di V. Bělohradsky, P. Kende e J. Rupnik, *Democrazie da inventare*, Torino 1991.

tabilmente rimasto nel cassetto dell'autrice per lunghi anni, veniva pubblicato direttamente in Italia, e che ciò permetteva al lettore italiano di conoscere meglio il personaggio di Lajos Kossuth, dopo il 1849 esule a Torino, mitizzato da una certa retorica sul Risorgimento italiano ma in pratica sconosciuto nella sua realtà di fatto<sup>31</sup>.

A tale contributo si aggiunsero poi i due articoli di Gábor Erdődy<sup>32</sup> e di József Pál<sup>33</sup>, ambedue apparsi nel 1998 in una prestigiosa rivista specializzata italiana, la « Rassegna Storica del Risorgimento ».

Alle sue pubblicazioni, Magda Jászay aggiungeva nel 2000 un altro libro, sempre in italiano e pubblicato in Italia, in cui stavolta il Risorgimento italiano veniva analizzato dal punto di vista degli ungheresi: ancora un'opera importante, che copriva tutto il periodo dell'Unità d'Italia e che rendeva noto al pubblico italiano un aspetto del tutto sconosciuto della sua storia<sup>34</sup>.

Se, come si è visto, le opere di Magda Jászay sul Risorgimento italiano coprono tutto il periodo che intercorre dalla seconda metà del '900 fino all'inizio del terzo millennio, e spesso si pongono in contrasto con la *linea tradizionale* degli studi storici ungheresi sull'argomento, va detto che, dopo il 2000, questa *tradizione* pare invece riconfermata, seppur con qualche interessante variazione sul tema.

Su tale linea pare porsi lo storico György Spira nel 2003 con la pubblicazione in una rivista ungherese di un'ignota lettera documento sulla guerra di indipendenza ungherese del 1848-49, in cui si allude alla situazione italiana nello stesso periodo<sup>35</sup>, e anche un altro autore, Robert Herrmann, in due sue opere, ambedue sullo stesso argomento ma con allusioni agli analoghi avvenimenti in Italia<sup>36</sup>.

---

<sup>31</sup> Cfr. *Scritti di Lajos Kossuth*, a cura di M. Jászay, Roma-Cosenza 1996.

<sup>32</sup> Cfr. G. Erdődy, *Le aspirazioni italiane all'unità nazionale e le valutazioni ungheresi della possibilità di collaborazione italo-ungherese 1848-'49*, in «Rassegna Storica del Risorgimento» (Roma), LXXXV, 1998, suppl. al fasc. IV (numero speciale), pp. 152-62.

<sup>33</sup> Cfr. J. Pál, *Italia e Ungheria 1848-1849*, in «Rassegna Storica del Risorgimento» (Roma), LXXXV, 1998, suppl. al fasc. IV (numero speciale), pp. 6-7 (in questo caso, si tratta di un breve spaccato del problema, con indicate le questioni da studiare).

<sup>34</sup> Cfr. M. Jászay, *Il Risorgimento visto dagli ungheresi*, Soveria Mannelli (Catanzaro) 2000.

<sup>35</sup> Cfr. G. Spira, *Az olasz-magyar viszony történetéhez: egy út céljáról eltérített levél 1848 első hónapjából* [Sulla storia dei rapporti italo-ungheresi in una lettera intercettata dei primi mesi del 1848], in «Aetas» (Szeged), n. 3-4, 2003, pp. 232-3.

<sup>36</sup> Cfr. R. Herrmann, *1848-1849-es szabadságharc: Nagy csatái* [Le grandi battaglie nella lotta per la libertà del 1848-1849], Budapest 2004; Id., *1848-1849. A forradalom és szabadságharc képes története* [Storia illustrata della rivoluzione e della lotta per la libertà], Debrecen 2006 [libro illustrato e commentato].

Alcuni nuovi elementi proprio all'interno di tale *linea tradizionale* sono stati apportati dal giovane italianista e storico Dénes Mátyás, insegnante all'Università di Szeged, che ha studiato due aspetti particolari e ben poco conosciuti della storia ungherese legati all'Italia: nel 2008, la presenza di rivoluzionari italiani imprigionati nella fortezza di Szeged fra il 1833 ed il 1848 che, in seguito liberati, presero poi parte alla guerra di indipendenza ungherese del 1848-49<sup>37</sup> e, nel 2009, la partecipazione della legione italiana, al comando del colonnello Alessandro Monti, ufficiale dell'esercito piemontese, alla lotta di liberazione degli ungheresi contro il dominio asburgico nello stesso periodo<sup>38</sup>.

Un altro storico ungherese, László Pete, professore all'Università di Debrecen, ha invece studiato nel 2009 il contributo dato dai volontari ungheresi, disertori dell'esercito asburgico, arruolatisi nelle formazioni di Giuseppe Garibaldi, alla lotta di liberazione dell'Italia nel corso di tutte le guerre del *Risorgimento*: in tal modo, anche László Pete si è posto in contrasto con la *linea tradizionale* degli studi storici ungheresi in materia, ma ha anche ricostruito una pagina della storia italiana ancora oggi molto poco nota in tutti i dettagli e nella sua concreta realtà<sup>39</sup>.

Se è doveroso sottolineare che i lavori di Dénes Mátyás e di László Pete sono dovuti a un nuovo impulso allo studio dei rapporti italoungheresi nel corso dei secoli intervenuto, dopo la fondazione, nel 2003, a opera dello storico italiano Adriano Papo e di sua moglie, la storica italoungherese Gizella Nemeth, dell'Associazione Culturale Italoungherese del Friuli Venezia Giulia «Pier Paolo Vergerio», che non solo hanno organizzato e organizzano una serie di convegni in Ungheria e in Italia ma continuano a pubblicare una rivista specializzata sull'argomento, «Quaderni Vergeriani», un altro contributo interessante in materia – ma, stavolta, del tutto ungherese – viene dalla tesi di laurea in Lettere di Ágnes Veres, discussa nel 2009 all'Università di Szeged, in cui vengono studiati gli articoli della stampa ungherese sulla guerra di indipendenza italiana del 1848-49. E, se anche in questo caso la ricerca non si distacca da quella che pare davvero essere la *linea tradizionale* degli studi storici ungheresi sul Risorgimento italiano, tuttavia affronta il problema studiato attraverso lo spoglio di una fonte del tutto nuova e sconosciuta: i

<sup>37</sup> Cfr. D. Mátyás, *Prigionieri italiani nella fortezza di Szeged tra il 1933 e il 1848*, in «Quaderni Vergeriani», Duino Aurisina, IV, n. 4, 2008, pp. 13-30.

<sup>38</sup> Cfr. Id., *I meriti del colonnello Alessandro Monti a Szeged nella Guerra d'Indipendenza d'Ungheria del 1848-49*, in *Unità italiana – Indipendenza ungherese. Dalla primavera dei popoli alla 'finis Austriae'*, a cura di G. Nemeth, A. Papo e G. Volpi, Duino Aurisina 2009, pp. 25-35.

<sup>39</sup> Cfr. L. Pete, *I garibaldini ungheresi*, in *Unità italiana – Indipendenza ungherese* cit., pp. 37-44.

giornali e le riviste ungheresi coeve agli avvenimenti italiani del 1848–49<sup>40</sup>.

In conclusione, se è ormai chiaro che la storiografia ungherese del '900 – e anche quella della prima decade del terzo millennio – non ha certo trascurato lo studio del Risorgimento italiano, va però sottolineato che, sia pure con alcune eccezioni, non si è distaccata dallo studio del periodo 1848–49. Se ciò – come si è già detto – è comprensibile, e senza alcun dubbio dovuto al comune destino dell'Italia e dell'Ungheria, ambedue sottoposte al dominio asburgico, la storiografia ungherese non pare, almeno finora, voler mutare il *soggetto principale* delle sue ricerche sull'argomento. È auspicabile quindi che gli storici ungheresi inizino a occuparsi anche di altri aspetti del Risorgimento italiano per poter infine percorrere un itinerario storico già tracciato ma fino a oggi non molto spesso percorso.



### Abstract

#### **The Italian Risorgimento in Some Examples of the Hungarian Historiography of the Twentieth Century**

The Hungarian historiography has shown a great interest for the Italian Risorgimento since the Horthy era (1920–1944). Such an interest continued later, as well, first of all in the János Kádár era and in the post-Kadarian period, up to the beginning of the third millennium. Given the close and centuries-long relations of friendship and sympathy between Italy and Hungary, it was almost obvious that the interest of Hungarian historians would touch in a particular way on the specific moment of the Risorgimento common for both countries, that is the revolutionary period of 1848–49. This has created a certain specialization of the Hungarian historical studies on that historical moment and a tendency which only in rare cases has suffered some interruptions, and then was substantially reconfirmed in the historical works of the last years.

---

<sup>40</sup> Cfr. Á. Veres, *Il 1848–'49 nel Nord-Italia attraverso la coeva stampa ungherese*, tesi in italianistica, inedita, relatore dott. A. Rosselli, Università degli Studi di Szeged, Facoltà di Lettere, Szeged 2009.

Giovanni Lanza

Roma

## La politica ungherese del Trianon nella stampa italiana dell'epoca

Dopo la sconfitta subita nella prima guerra mondiale l'Ungheria attraversò un periodo di forte instabilità politica. Conclusa la rivoluzione delle 'rose d'autunno'<sup>1</sup>, che portò alla secessione dell'Ungheria dall'Austria e alla formazione di un governo repubblicano guidato prima da Mihály Károlyi (1° nov. 1918 – 11 gen. 1919), poi da Dénes Berinkey (18 gen. – 22 mar. 1919), cui seguì il governo della Repubblica dei *Soviet* di Sándor Garbai (22 mar. – 23 giu. 1919; fino al 1° ago. 1919 presidente del Consiglio Rivoluzionario), seguace di Béla Kun, fedele alleato dei bolscevichi russi. Per contro, il 5 maggio 1919 fu costituito a Szeged il governo controrivoluzionario di Gyula Károlyi, sostenuto dall'ex ammiraglio della Marina austroungarica Miklós Horthy, dal conte Pál Teleki e dalla destra radicale di Gyula Gömbös. Il governo rivoluzionario comunista ebbe però vita breve, e già nell'agosto del 1919, complice l'occupazione rumena di Budapest, fu rimpiazzato dal breve governo guidato dal socialdemocratico Gyula Peidl (1–6 ago. 1919) e, successivamente, dai governi di coalizione dei nazionalisti cristiani dell'imprenditore István Friedrich (7 ago. – 24 nov. 1919)<sup>2</sup>. Se i comunisti di Béla Kun avevano iniziato a perseguire l'alta borghesia ungherese nel cosiddetto periodo del 'terrore rosso', i 'bianchi' del governo controrivoluzionario non si dimostrarono meno 'crudeli' dei loro avversari politici nelle frequenti e cruenti rappresaglie contro i comunisti, ma soprattutto contro gli ebrei. Il popolo ungherese affrontò in tale caotica e turbolenta situazione i mesi precedenti la firma del trattato di pace. Il governo di Károly Huszár (24 nov. 1919 – 14 mar. 1920) cercò di ristabi-

---

<sup>1</sup> Così detta perché, al ritorno dei soldati dalla guerra, dei fiori (*őszirózsák*, in italiano settembrini o crisantemi) venivano infilati in segno di pace nelle canne dei fucili. Sulla rivoluzione delle 'rose d'autunno' si rimanda al libro di G. Nemeth Papo e A. Papo, *L'Ungheria contemporanea*, Roma 2008, p. 27.

<sup>2</sup> Sulla situazione instauratasi in Ungheria nel periodo immediatamente successivo alla fine del primo conflitto mondiale cfr. *ivi*, pp. 33–42. Sui governi ungheresi cfr. J. Bölöny, *Magyarország kormányai 1848–1992* [I governi dell'Ungheria 1848–1992], Budapest 1992.

bilire l'ordine interno ma la situazione del paese rimase oltremodo critica<sup>3</sup>. Il successivo governo di Sándor Simonyi-Semadam (14 mar. – 19 lug. 1920) aveva quindi un compito difficile da portare a termine in vista della Conferenza per la Pace di Parigi<sup>4</sup>.

La delegazione ungherese per i negoziati del trattato di pace fu affidata al cristiano-nazionalista conte Albert Apponyi, al conte Pál Teleki, allora ministro degli esteri, e all'aristocratico ed esperto politico István Bethlen. La stampa italiana – e in particolar modo il «Corriere della Sera» – seguì con attenzione lo svolgimento dei negoziati di pace che si svolsero nel corso del 1919-20 a Versailles, dando ampio spazio anche al punto di vista della delegazione ungherese.

L'Ungheria si trovava allora ad affrontare una situazione politica difficilissima in quanto i trattati di pace, nel tracciare i nuovi confini, intendevano tener conto del principio di nazionalità che, in una regione oltremodo multietnica del continente europeo qual era l'Europa di mezzo, non poteva che lasciar scontente le potenze uscite sconfitte dalla guerra. Inoltre, gli eserciti dei nuovi stati riconosciuti indipendenti dalle potenze dell'Intesa premevano ai confini dell'Ungheria per annettersi quanto prima possibile quei territori a loro destinati dalla Conferenza per la Pace. A nulla valsero le insistenti richieste ungheresi di far valere il principio storico, e quindi il diritto inalienabile dell'Ungheria a governare quei territori che le erano appartenuti nel passato:

[...] La nota accompagnatoria – arguì il conte Pál Teleki – è più mite di quelle per l'Austria e la Germania, ma il contenuto rappresenta la peggiore pace di quante se ne siano concluse finora. Riafferma che il possesso millenario è un titolo di diritto [...]<sup>5</sup>.

L'aristocratico ungherese si riferiva alle promesse del presidente francese Alexandre Millerand<sup>6</sup>, il quale aveva esplicitamente dichiarato che la commissione per la delimitazione dei confini avrebbe potuto segnalare al Consiglio della Società delle Nazioni i casi meritori di un riesame.

Teleki pronunciò al cospetto dell'Assemblea Nazionale ungherese un discorso molto negativo sui contenuti del trattato che veniva imposto al suo popolo:

---

<sup>3</sup> Cfr. Nemeth Papo – Papo, *L'Ungheria contemporanea* cit., p. 48.

<sup>4</sup> Cfr. *ibid.*

<sup>5</sup> «Corriere della Sera», Milano, 12 mag. 1920.

<sup>6</sup> Cfr. D. Bartoli, *Ungheria di Trianon*, Roma 1932. Sul trattato del Trianon si rimanda anche al libro collettaneo curato da G. Nemeth e A. Papo, *Il Trianon e la fine della Grande Ungheria*, Trieste 2011.

Nessun uomo obiettivo al mondo può chiamare giusto il trattato. Non tutti i problemi si possono risolvere all'unica formula del principio di nazionalità. Gli autori della pace non si sono liberati dalla psicosi di guerra [...]»<sup>7</sup>.

Ma nelle cancellerie occidentali si riteneva che gli ungheresi avessero falsificato le statistiche relative alle nazionalità, soprattutto per quanto riguardava la componente ebraica, che si era magiarizzata, in un periodo in cui il movimento sionista sollecitava con forza nelle cancellerie internazionali la fondazione di uno stato ebraico. Gli ebrei allora non sarebbero potuti essere considerati alla stregua di un'etnia 'europea'. Inoltre, gli ungheresi venivano accusati di aver forzato la popolazione ebraica, bilingue, a magiarizzarsi, condizione che la stessa aveva accettato per sfuggire alle frequenti discriminazioni razziali nel lavoro e nella società.

La delegazione magiara non ricevette quindi dai rappresentanti delle potenze dell'Intesa nessun appoggio alle proprie rivendicazioni. Anzi, emersero alcune correnti di pensiero che auspicavano per l'Ungheria un destino ancora peggiore:

Alcuni, di fronte a questa pace in cui le popolazioni non vengono consultate, hanno detto che sarebbe meglio la completa spartizione dell'Ungheria, come avvenne già per la Polonia. Ma se la Polonia era circondata da tre grandi potenze, l'Ungheria ha intorno piccoli nemici. Il caso è diversissimo e il paragone non è sostenibile. La popolazione si ponga compatta sotto il patriarca della popolazione Apponyi. L'Ungheria risorta dopo le invasioni dei tartari e dei turchi, risorgerà anche dalla tomba che le si apre ora<sup>8</sup>.

La situazione interna ungherese non era meno difficile e caotica di quella diplomatica. In tutto il paese si registravano scontri fra elementi dell'esercito, contrari alla resa ed alla firma del trattato, e la popolazione ebraica, ritenuta rea di sostenere l'ideologia bolscevica. Per di più, l'Ungheria si trovava senza un re incoronato. Pertanto, in assenza d'un pretendente al trono vacante, il 1° marzo 1920 l'ammiraglio Horthy venne nominato reggente del Regno d'Ungheria<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> «Corriere della Sera», Milano, 12 mag. 1920.

<sup>8</sup> Viene qui riportato uno stralcio del discorso del conte Teleki pubblicato nel «Corriere della Sera» del 12 maggio 1920.

<sup>9</sup> Cfr. Nemeth Papo – Papo, *L'Ungheria contemporanea* cit., p. 49.

Il «Corriere della Sera» riportò, nella forma sotto citata, gli avvenimenti ungheresi, la posizione delle varie fazioni politiche di Budapest e le rimostranze contro gli Asburgo:

[...] il deputato dei piccoli proprietari terrieri Kerekes sostiene la fedeltà ad un re coronato [...] il rappresentante del partito dei piccoli borghesi chiede dove sia il re [...] Pakowsky, il presidente della Camera, ammonisce sul fatto che è impossibile parlare male del re alla Camera ovunque egli sia [...] Kerekes ribadisce la sua fedeltà alla monarchia ma non agli Asburgo. La Camera si dispone ad accettare la pace. Il diplomatico Andrássy [sic] il giovane sostiene che accettare questa pace senza assoluta necessità porrebbe in gioco l'avvenire della nazione; si spingerebbe la nazione alla morte; aggiunge che un ultimo vano tentativo esaurirebbe le forze dell'Ungheria<sup>10</sup>.

La coalizione al governo a Budapest prevedeva un'alleanza fra l'unione dei partiti cristiani e il partito dei piccoli proprietari, i quali avevano idee tra loro discordanti sulla futura scelta del nuovo sovrano; i cristiano-nazionalisti, che rappresentavano l'aristocrazia, erano legittimisti: essi sostenevano l'ascesa di Carlo IV d'Asburgo<sup>11</sup> al trono d'Ungheria, mentre i deputati del partito dei piccoli proprietari, esponenti della borghesia, propendevano per la scelta d'un nuovo re. Le varie fazioni politiche ungheresi non erano nemmeno d'accordo sulla firma del trattato. L'Ungheria, pertanto, non poteva contare su un fronte compatto né per quanto riguardava la politica estera né per quanto riguardava quella interna. Questa confusione politica e i contrasti sorti all'interno della popolazione civile – per circa due anni nazionalisti e comunisti si scontrarono violentemente nelle strade – non favorirono di certo la diplomazia magiara.

Il 20 maggio la delegazione ungherese alla Conferenza per la Pace annunciò la propria volontà di accettare le condizioni imposte dai paesi vincitori. La firma del trattato sarebbe avvenuta nel Palazzo del Grand Trianon di Versailles il 4 giugno del 1920. Durante i dibattiti tenutosi all'Assemblea Nazionale di Budapest prese la parola anche il conte Apponyi, che con un velo di ottimismo fece palesare una via d'uscita alle dure imposizioni del trattato di pace:

La situazione – *disse* – non è così grave e si può vedere qualche via d'uscita. L'Ungheria deve sforzarsi di percorrere il suo cammino in

---

<sup>10</sup> «Corriere della Sera», Milano, 12 mag. 1920.

<sup>11</sup> Carlo I come imperatore d'Austria.



piena armonia con le potenze. L'Ungheria è circondata da vicini con i quali si trova in una situazione di ostilità. Il Paese potrà dire di aver vinto la partita solo quando potrà divenire un modello di ordine interno, di capacità produttiva e di solidarietà nazionale<sup>12</sup>.

L'intervento del conte Apponyi venne accolto con i favori della maggioranza dell'Assemblea Nazionale; incidenti, invece, si verificarono allorché prese la parola il rappresentante del partito cristiano-nazionale István Friedrich, secondo il quale non bisognava consegnarsi passivamente alle nazioni vincitrici ma si sarebbe dovuta attuare una politica di riavvicinamento alle nazioni, una volta alleate ed uscite sconfitte dalla guerra, che versavano in condizioni simili. Friedrich indicava nella Turchia dei 'Giovani Turchi' un possibile alleato o modello per l'Ungheria. Sui quotidiani italiani, infatti, giungevano notizie anche di scontri fra i turchi, le potenze dell'Intesa<sup>13</sup> e la Grecia<sup>14</sup>. Gli ultranazionalisti ungheresi avrebbero preferito continuare a combattere insieme con l'ex alleato turco.

Per quanto riguardava invece l'Austria, proprio in quegli stessi giorni si accendeva una polemica fra i due governi di Vienna e Budapest: il governo magiaro fu accusato di finanziare l'addestramento di reggimenti austriaci, di stanza a Zalaegerszeg in Ungheria, e organizzare un'insurrezione in Austria per abbatterne il governo al potere. Con sollecitudine il governo ungherese, tramite il ministro Gusztáv Gratz, rassicurò il cancelliere socialdemocratico austriaco Karl Renner che si trattava soltanto di asilo e assistenza offerti ai rifugiati di guerra così come previsto dal diritto internazionale<sup>15</sup>.

Tra il 5 e il 6 giugno vennero pubblicati sulla maggior parte dei quotidiani italiani<sup>16</sup> gli articoli del trattato del Trianon che riguardavano i rapporti tra l'Ungheria e l'Italia. Fra i 364 articoli è doveroso menzionare quello contrassegnato dal numero 36, nel quale si ribadisce che l'Ungheria doveva rinunciare a qualsiasi diritto sui territori della monarchia dualista che dopo il 10 settembre del 1919 erano stati riconosciuti come facenti parte dell'Italia, nonché l'articolo 53, con il quale l'Ungheria rinunciava a qualsiasi diritto sulla città di Fiume, al tempo

---

<sup>12</sup> Il discorso di Apponyi venne riportato dal «Corriere della Sera» il 27 maggio 1920.

<sup>13</sup> Cfr. *ivi*, 31 mag. 1920.

<sup>14</sup> Cfr. *ivi*, 1° giu. 1920.

<sup>15</sup> Cfr. *ivi*, 1-2 giu. 1920. Si fa qui riferimento all'Internazionale Bianca del generale bavarese Erich von Ludendorff e al suo progetto revanscista di una controrivoluzione per destabilizzare l'area centroeuropea e ridisegnarne la carta geopolitica. Cfr. sull'argomento Nemeth Papo – Papo, *L'Ungheria contemporanea* cit., pp. 51-2.

<sup>16</sup> A esempio nel «Corriere della Sera» e nell'«Osservatore Romano».

contesa fra il governo di Roma e quello di Belgrado. I quotidiani italiani riportano anche l'articolo 294, che però, per gli eventi successivi<sup>17</sup> alla pace, non sarebbe stato mai più preso in considerazione:

[...] l'art. 294 accorda all'Ungheria libero accesso al mare Adriatico e le riconosce a questo fine libertà di transito sui territori e sui porti separati dell'antica monarchia austro-ungarica.

Oltre alle perdite territoriali e alla consegna delle proprie navi da guerra alle potenze alleate, l'Ungheria fu altresì soggetta fino al 1921 a un controllo sulla propria economia da parte delle potenze vincitrici: esse volevano assicurarsi il pagamento dei risarcimenti dei danni di guerra. Tutte le proprietà ungheresi all'interno dei territori perduti furono acquistate dagli stati vincitori e il loro valore fu accreditato all'Ungheria sul conto delle riparazioni, eccetto le scuole, gli ospedali, gli edifici e gli altri beni di valore storico che già erano appartenuti alla Repubblica di Venezia.

«L'Osservatore Romano» descrisse il momento solenne della firma del trattato di pace: i diplomatici ungheresi siglarono per primi il trattato lasciando però uno spazio bianco sopra le loro firme a disposizione dei rappresentanti delle altre nazioni, e intesero dimostrare la loro opposizione al contenuto del documento uscendo per primi dal palazzo del Grand Trianon<sup>18</sup>. La capitale Budapest dichiarò il lutto nazionale, le campane suonarono a morto, i negozi restarono chiusi, i conducenti dei mezzi pubblici si astennero dal lavoro. La città fu pervasa da un misto di disperazione e rabbia. Il giornale della Santa Sede ripropose le parole del quotidiano dei cristiano-nazionalisti ungheresi, «Uj Nemzedik» [Nuova Generazione]<sup>19</sup>, il quale protestò energicamente contro le violente dimostrazioni del mercoledì precedente, le quali avrebbero causato un danno alla buona reputazione dell'Ungheria all'estero. I partiti operai europei fecero infatti sentire la loro voce di protesta contro il governo ungherese reo di non arginare l'eccidio dei bolscevichi. Il «Morning Post» informò che l'ufficio centrale della Federazione Internazionale degli Operai aveva deciso di boicottare l'Ungheria in segno di protesta contro il 'terrore bianco': gli operai protestavano per i 30.000 cittadini ungheresi che erano stati incarcerati e per i 5.000 di loro che erano stati uccisi o resi inabili al lavoro.

---

<sup>17</sup> L'impresa dannunziana e i successivi incontri diplomatici di Rapallo e Locarno sanciranno definitivamente il passaggio di Fiume all'Italia.

<sup>18</sup> Cfr. «L'Osservatore Romano», Roma, 6 giu. 1920.

<sup>19</sup> Cfr. *ibid.*

Dalla parte dei nazionalisti ungheresi si schierò invece il giornale socialista di Benito Mussolini, il quale rivolse un plauso al coraggio e alla lealtà dimostrata nella Grande Guerra dagli ungheresi nei confronti della Casa d'Austria; nessun rancore veniva riservato all'ex nemico (e futuro alleato)<sup>20</sup>. Fu messa inoltre in evidenza la posizione assunta dai nazionalisti ungheresi contro la Francia e l'Inghilterra, ree di aver 'ucciso' l'Ungheria, e fu riconosciuta l'amicizia dei rappresentanti italiani nei confronti di quelli ungheresi. Lo stesso Mussolini avrebbe in seguito espresso personalmente il proprio disappunto su alcune clausole dei trattati di pace di Parigi:

Come si può parlare di ricostruzione europea se non verranno modificate alcune clausole di alcuni trattati di pace che hanno spinto interi popoli sull'orlo del baratro materiale e della disperazione morale?<sup>21</sup>.

Era sotto gli occhi di molti, a prescindere dal colore politico, che l'Ungheria aveva subito un'umiliazione estremamente ingiusta, considerando il fatto che il suo governo in carica prima dello scoppio della guerra aveva ufficialmente ammonito gli austriaci a non dichiarare guerra alla Serbia. Inoltre, la popolazione finita dopo la guerra sotto la giurisdizione delle altre potenze della Piccola Intesa non era stata consultata per quel che riguardava l'autodeterminazione dei popoli, così cara al presidente statunitense Wilson.

Un'interessante, e soprattutto lungimirante, ricostruzione della politica ungherese veniva data dal «Corriere della Sera» nell'edizione del 5 giugno 1920. In un lungo articolo, pubblicato sulla prima pagina, un editorialista anonimo azzecò la previsione di quello che sarebbe effettivamente accaduto negli anni successivi:

Un primo sguardo alle carte e alle statistiche fa giudicare la pace che ieri gli ungheresi furono costretti a firmare come la più crudele di quante ne siano state stipulate a Parigi e dintorni. Un magnifico Paese dotato di piani, fiumi, di monti, di sbocco al mare e di ogni vegetale e minerale e ben di Dio, è fatto in cocci restando agli antichi padroni il fondo della conca e agli usurpatori gli orli spaziosi e dominanti [...] otto milioni di abitanti restano e sono magari puri mentre circa tre milioni restano fuori dalle frontiere. Un massacro nazionale<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Cfr. «Il Popolo d'Italia», Milano, 8 giu. 1920.

<sup>21</sup> Discorso tenuto da Benito Mussolini a Napoli il 28 ottobre 1931.

<sup>22</sup> *Stato magiario e idea danubiana*, in «Corriere della Sera», Milano, 5 giu. 1920.

Per quanto riguarda la ricchezza e la produttività ungherese, l'autore del pezzo faceva esplicito riferimento alla capacità produttiva monopolista e sfruttatrice degli ebrei magiarizzati rispetto all'improduttività delle altre nazionalità.

L'articolo continuava citando le rivendicazioni storiche, l'unità nazionale ungherese nel tempo e la superiore cultura magiara; ma il suo autore puntò il dito sul governo ungherese e sulla scarsa apertura nei confronti delle altre minoranze etniche all'interno del territorio nazionale:

[...] Non parliamo qui di punizione o vendetta, concetti estranei al nostro modo di volere la pace, né rievochiamo i delitti di un regime corrotto e violento che riusciva a far rappresentare tre milioni di romeni da cinque deputati e due milioni di slovacchi da tre in una camera di 413, che aggiogavano undici milioni di allogeni a nove milioni di magiari, e questi nove milioni a poche famiglie di magnati, che finalmente ebbe una responsabilità diretta e decisiva nello scatenamento della catastrofe universale [...].

Il giornalista continuò l'articolo denunciando le correzioni territoriali e la difficoltà di seguire alla lettera il principio di nazionalità in una regione ad alta commistione etnica. Ci si sarebbe dovuti affidare a un potere superiore, individuato nella Società delle Nazioni, per temperare i contrasti e rivedere i trattati ove possibile. L'Ungheria avrebbe potuto risollevarsi grazie al libero mercato puntando sulle ricchezze rimaste "di loro proprietà di stirpe e non di sopruso".

Ma gli ungheresi erano stati ben lontani dal pensarla in questo modo, poiché la loro resistenza era stata più forte del loro eroismo:

Da quando le sorti campali apparvero perdute, l'Ungheria fu pro-teiforme nel cercare una via d'uscita. Károlyi richiamò le truppe dall'Italia dando occasione al signor Margaine, deputato francese, di sostenere che Vittorio Veneto fu una vittoria magiara e trescò furbescamente con tutte le potenze dell'Intesa. Venne poi il bolscevismo di Béla Kun con l'effimero trionfo sui cechi, poi il cristianesimo asburghese e impiccatore di Friedrich e di Horthy. Si tentò la francofilia, l'anglofilia, l'italofilia e diplomatici e militari di tutti i Paesi si immischiarono. Si almanaccò l'unione con la Jugoslavia, l'alleanza con la Polonia, di Dio o del diavolo, con l'Oriente o con l'Occidente non importa: ma nulla sia lasciato intentato perché la Sacra corona di Santo Stefano si salvi.

Ma l'impazienza dell'Intesa rompe tutti questi indugi e si firmò un trattato che gli ungheresi detestavano. A questo punto il giornalista pose degli interrogativi sulla decisione di firmare il documento ed esprime la propria opinione sulle reali intenzioni degli ungheresi, dimostrando una profonda conoscenza dei fatti contemporanei e avanzando realistiche previsioni future:

Rassegnazione? Acquiescenza? Nemmeno per sogno. È mutato il gioco. Fatta la pace è trovato l'inganno. L'inganno consiste nell'accaparrarsi la benevolenza di questo o di quel vincitore (l'Inghilterra? E perché no l'Italia?) e nel proseguire la manovra su due strade convergenti. Da una parte si cercherà di rimuovere gli impedimenti a un richiamo degli Asburgo a Budapest; dall'altra si tenterà in tutti i modi di sfracellare le nuove unità nazionali e prima di ogni cosa di staccare la Croazia dalla Jugoslavia. Senza la Croazia non si rifabbrica l'Austria-Ungheria. Con la Croazia di Radić metà del lavoro sarebbe fatto.

La visione non fu poi così distante dalla realtà a venire anche se i risultati non sarebbero stati positivi per Budapest. La Jugoslavia si mantenne stabile fino alla seconda guerra mondiale per poi ricostituirsi nella forma di un regime socialista. Analoghe considerazioni valgono per la Cecoslovacchia. Riproponendo le parole della delegazione ungherese al trattato di pace in cui si sottolineava come le nuove entità statuali fossero prive di storia e soprattutto di solidarietà, compattezza e incapaci di produrre, il giornalista concluse il suo articolo sostenendo che:

L'Ungheria con una mano firma la pace e con l'altra raduna le fila di un vasto e losco complotto reazionario che dovrebbe irretire mezza Europa ricostituendo, per cominciare, una specie di status quo nei paesi danubiani. Facciamo attenzione all'oscura minaccia. Non è questo quel frutto della vittoria, ma tutta la vittoria è in gioco.

Il monito finale resterà inascoltato. Quello che avveniva in Ungheria lo lasciava presagire. Infatti, dopo la firma del trattato, in Ungheria si era acuita la crisi e si era imbarbarita la 'caccia all'uomo'. Bolscevichi e nazionalisti si scontrarono in varie parti del paese. Alcuni reggimenti ungheresi lanciarono proclami contro il Parlamento e si dichiararono pronti a un colpo di stato. Alcuni militari, sostenuti dalla Lega per l'integrità del territorio magiario, portarono avanti un programma politico reazionario, nazionalista ed estremista. Fra tutti circolava sui giornali

italiani il nome del 'tenente Hyas'<sup>23</sup>. I parlamentari di Budapest chiesero subito l'intervento del ministro della guerra, Károly Soós, il quale affermò di voler punire tutti i colpevoli. Ma la situazione era in subbuglio. Il principale rappresentante del partito cristiano-nazionale ed ex capo di governo, Károly Huszár, dichiarò che l'ordine doveva essere ristabilito a ogni costo<sup>24</sup>. Il governo ungherese si trovava ora ad affrontare una situazione difficile. Da una parte vi erano i costituzionalisti ungheresi, ovvero i partiti più moderati, dall'altra i militaristi, cioè i partiti dell'alta borghesia appoggiati dall'Esercito, che non vedevano di buon occhio una resa così disonorevole. In accordo con quest'ultimi agivano i battaglioni dei comandanti Pál Prónay e Gyula Ostenburg, i quali si distinsero in fatto di violenza contro i giornalisti socialdemocratici come Béla Somogyi<sup>25</sup> e la popolazione straniera del Transdanubio. I moderati ungheresi avrebbero auspicato lo scioglimento di questi reparti che, in seguito, risulteranno indispensabili per la 'svolta autarchica' dell'Ungheria verso il regime horthysta.

Il «Corriere della Sera» riporta anche le notizie riguardanti lo stato d'assedio dichiarato dal governo di Budapest il 5 giugno 1920, successivamente alla firma del trattato di pace. Il governo ungherese motivò lo stato d'assedio col voler mettere fine a tutti gli atti di terrorismo dovuti a elementi settari che, contro il desiderio della maggioranza del paese, continuavano a compromettere l'ordine pubblico. Qualunque persecuzione o tentativo di persecuzione a mano armata per motivi di classe, nazionalità o di confessione sarebbe stato punito con la pena di morte. Furono puniti i cortei e il porto di uniformi militari. L'esecuzione del decreto fu affidata alla polizia e alla Guardia Civica costituita da Friedrich dopo la partenza dei romeni e con un tiepido consenso dell'Intesa. Il governo ungherese sembrava dunque intenzionato a porre fine alla guerra civile che stava prendendo forma nel paese e che era causata da rigurgiti nazionalisti e antisemiti e dalla ribellione dei bolscevichi. La milizia di Friedrich era però inquinata di elementi sovversivi e terroristi.

La Guardia Civica, insieme con l'Unione militare ungherese, riuniva la maggior parte degli ufficiali e degli studenti che quotidianamente commettevano atti di violenza contro privati cittadini; la parola 'colpo di stato' circolava pertanto con insistenza. Era facile soffiare sul fuoco del nazionalismo in una situazione sociale ed economica altamente critica.

---

<sup>23</sup> Cfr. «L'Osservatore Romano», Roma, 9 giu. 1920. Presumibilmente si riferisce a Iván Héjjas dell'Armata Nazionale di Horthy.

<sup>24</sup> Cfr. *ibid.*

<sup>25</sup> Cfr. *ibid.* Si parlò di omicidio commesso dalle truppe di Prónay o da quelle di Ostenburg.

La situazione finanziaria ungherese, dopo la guerra civile e l'occupazione romena, era infatti disastrosa: le potenze alleate richiedevano il pagamento di ingenti danni di guerra, non prevedevano per l'Ungheria uno sbocco libero sul mare e, soprattutto, assegnarono gran parte delle risorse agrarie e delle infrastrutture agli stati vicini. Il ministro delle finanze presentò al Parlamento una proposta di legge sul nuovo sistema fiscale che contemplava una proroga alla tassazione sugli utili delle industrie di guerra<sup>26</sup>. Il paese uscito sconfitto dalla guerra cercò di rimediare a un possibile collasso economico.

Il diplomatico alla Conferenza di Parigi, conte Apponyi, il 17 giugno parlò ai suoi elettori sul futuro dell'Ungheria: disse che il futuro del paese danubiano dipendeva dal consolidamento della situazione interna; invocò la riforma agraria e la riconciliazione fra le classi operaie per preparare una pacifica evoluzione e si rammaricò dell'assenza dei socialdemocratici all'Assemblea Nazionale. Apponyi disapprovava le persecuzioni contro gli ebrei da parte dei nazionalisti, ed espresse tutta la sua solidarietà. In un altro articolo dell'«Osservatore Romano» vennero pubblicate alcune sue parole sui conflitti etnici e sociali dell'Ungheria del tempo e la loro soluzione:

L'Ungheria dovrà dare autonomia a tutte le minoranze. Il momento della restaurazione monarchica non è ancora giunto. La riforma sociale da fare è l'applicazione pratica delle dottrine cristiane.

Candidato dagli ungheresi al premio Nobel per la pace, Apponyi cercò invano una pacificazione sociale che, essendo mancata in passato a causa degli opposti estremismi, aveva portato l'Ungheria sull'orlo del baratro. La sua azione politica era favorevole alla 'pacificazione' del proprio paese, alla realizzazione di una riforma sociale rivolta a migliorare la condizione dei ceti più poveri, era per contro contraria a qualsiasi forma estrema di nazionalismo. L'Ungheria sarebbe dovuta essere tollerante nei confronti delle minoranze etnoreligiose rimaste al suo interno. Già durante le trattative di pace di Parigi il conte Apponyi cercò di far valere il buon senso fra i vincitori che stavano umiliando il suo paese. Nella parte finale del suo discorso in difesa dell'Ungheria tenuto al Palazzo del Trianon il 16 febbraio 1920 si può notare lo spirito della tradizione sociale cristiana contro la decisione punitiva del trattato di pace, che, per quanto riguardava i risarcimenti, rasentava, agli occhi degli ungheresi e non solo, l'usura:

---

<sup>26</sup> Cfr. «L'Osservatore Romano», Roma, 10 giu. 1920.

Riconosco che tanti sono i nostri debiti nei confronti degli Stati di Lor signori. Tali debiti saranno ripagabili nel caso ci fosse accordato del tempo per farlo, ma non saranno ripagabili nel caso fossero pretesi da noi immediatamente.

Il conte Apponyi venne messo da parte dagli ultranazionalisti di Horthy e in seguito avrebbe appoggiato il ritorno di Carlo IV d'Asburgo al trono d'Ungheria. Venne nominato ministro dell'istruzione del governo provvisorio varato dal re che sarebbe dovuto succedere legittimamente a quello dell'ex ammiraglio della Marina asburgica. La marcia su Budapest non ebbe gli esiti sperati, seppur appoggiata da comparti dell'esercito fedeli a Horthy<sup>27</sup>. La situazione geopolitica internazionale non permetteva il ritorno del legittimo erede, che pertanto poté contare solo sull'appoggio della Santa Sede. La Piccola Intesa sarebbe scesa sul piede di guerra in caso di restaurazione della Casa d'Austria sul trono d'Ungheria, ma nemmeno gli inglesi e i francesi l'avrebbero riconosciuta. Horthy non aveva intenzione di lasciare il potere perché paventava il rischio di una nuova guerra civile, che un ultimo tentativo di restaurazione non avrebbe potuto evitare. Pertanto, il governo magiaro, verso la fine del 1921, annullò la validità della *Prammatica sanzione* e dichiarò ufficialmente decaduta la monarchia degli Asburgo dal trono d'Ungheria. Carlo IV, l'ultimo re degli Asburgo, cattolico e pacifista, venne esiliato a Madera, dove morirà pochi mesi più tardi.



### Abstract

#### **The Hungarian Policy at the Time of the Trianon's Treaty according to some Italian Newspapers (1919–1921)**

In this essay, articles from major Italian newspapers have been quoted at the historical date of the signature of the Trianon's Treaty when Hungary lost a great part of its national territory. The Hungarian domestic affairs during the civil war (from the 'red' terror to the 'white' one) have been rebuilt referring to the positions of the various Hungarian political parties and to the opinions coming from Italy and Europe. The main points that led Hungary become a 'fascist' country have been highlighted following newspapers' chronicles.

---

<sup>27</sup> Le truppe di Ostenburg accompagnarono il re da Sopron a Budapest e si scontrarono a Budaörs contro i volontari di Horthy e Gyula Gömbös. Cfr. Nemeth Papo – Papo, *L'Ungheria contemporanea* cit., pp. 56–7.



**Alessandro Rosselli**  
*Università degli Studi di Szeged*

## **István Bethlen, uomo politico dell'epoca Horthy, in alcune note del *Diario 1937–1943* di Galeazzo Ciano**

**A**nche István Bethlen, uno degli uomini politici ungheresi più importanti dell'epoca Horthy, se non addirittura il più importante in senso assoluto<sup>1</sup>, compare, sia pure non molto spesso, e talvolta di sfuggita, nelle pagine del *Diario 1937–1943* di Galeazzo Ciano<sup>2</sup>.

Pare però giusto e opportuno dire che Ciano, il cui *Diario* ha inizio nel 1937<sup>3</sup>, si occupa di István Bethlen quando il *consolidatore*<sup>4</sup> del regime instaurato fin dal 1919 da Miklós Horthy non è ormai più il primo ministro d'Ungheria da sei anni<sup>5</sup> anche se, come è stato di recente notato in sede storica, resta in ogni caso il consigliere più ascoltato del reggente Horthy<sup>6</sup>.

Fatta questa dovuta premessa, appare tuttavia singolare che Galeazzo Ciano, nella sua prima annotazione in cui si occupa di István Bethlen, del 30 dicembre 1937<sup>7</sup>, non sembri minimamente rendersi conto della personalità del suo interlocutore ungherese o, addirittura, ne ignori del tutto l'importanza, sia per la situazione politica interna dell'Ungheria<sup>8</sup>

---

<sup>1</sup> Su di lui cfr. *Bethlen Istvan* [sic] in B.P. Boschesi, *Enciclopedia della seconda guerra mondiale*, Milano 1983, p. 27.

<sup>2</sup> L'edizione di riferimento è G. Ciano, *Diario 1937–1943*, a cura di R. De Felice, Milano 1998.

<sup>3</sup> Cfr. Ciano, *Diario 1937–1943* cit., p. 27 (annotazione del 22 ago. 1937).

<sup>4</sup> Di tale definizione sono l'unico responsabile (A.R.).

<sup>5</sup> Sul periodo di governo di István Bethlen come primo ministro ungherese (1921–1931) cfr. J. Erös, *Ungheria*, in *Il fascismo in Europa*, a cura di S.J. Woolf, Bari 1968, pp. 143–8; L. Kontler, *Millennium in Central Europe. A history of Hungary*, Budapest 1999, pp. 345–63; I. Romsics, *L'époque Horthy (1920–1944/45)*, in *Mil ans d'histoire hongroise*, a cura di I.G. Tóth, Budapest 2003, pp. 545–83; P. Fornaro, *Ungheria*, Milano 2006, p. 84–99 (che definisce 'era Bethlen' il suo periodo da *premier* dell'Ungheria); G. Nemeth Papo – A. Papo, *Ungheria. Dalle cospirazioni giacobine alla crisi del terzo millennio*, San Dorligo della Valle (Trieste) 2013, pp. 240–61.

<sup>6</sup> Per tale notazione cfr. Nemeth Papo – Papo, *Ungheria* cit., p. 261.

<sup>7</sup> Cfr. Ciano, *Diario 1937–1943* cit., p. 76 (annotazione del 30 dic. 1937).

<sup>8</sup> Cfr. in tal senso la nota 5.

che per quella dei rapporti con l'Italia fascista<sup>9</sup>. E, se Galeazzo Ciano può trovare una giustificazione – molto parziale e limitata – della sua non-conoscenza di István Bethlen nel fatto di essere da relativamente poco tempo entrato in carica come ministro degli esteri dell'Italia fascista<sup>10</sup>, ciò non scusa affatto la sua ignoranza del peso del personaggio di cui si occupa, e che infatti lo porta a scrivere:

Colloquio con il conte Bethlen, di passaggio a Roma. Uomo energico, tagliente, abituato al comando. Giro d'orizzonte europeo con sosta danubiano-balcanica. Era ansioso di conoscere il vero stato dei nostri rapporti con Londra. Crede che la pace anglo-italiana faciliterebbe anche la soluzione dei problemi centro europei. Gli ho parlato con fredda calma delle nostre intenzioni: pace, se possibile; guerra, se necessario. Gli ungheresi accettano da noi ogni beneficio, un po' con l'aria di degnazione del gran signore decaduto ma non conoscono appieno la nostra potenza ed hanno un'inclinazione sentimentale verso Londra, determinata da due potenti fattori, l'ebraismo e lo snobismo. Ho detto a Bethlen che le democrazie non daranno agli ungheresi altro che belle parole<sup>11</sup>.

Con la sua abituale superficialità, cui si aggiunge un senso di presunta superiorità, Galeazzo Ciano si comporta con István Bethlen come se fosse il rappresentante della *Grande Italia*<sup>12</sup> di fronte a colui che, molto a torto, ritiene essere un inviato della *Piccola Ungheria*<sup>13</sup>. Ciano però, in

---

<sup>9</sup> Sui buoni rapporti con l'Italia fascista instaurati proprio da István Bethlen quando era presidente del Consiglio dell'Ungheria e che trovarono una più che logica conclusione nel trattato italo-ungherese del 5 aprile 1927, cfr. G. Carocci, *La politica estera dell'Italia fascista (1925-1929)*, Bari 1969, pp. 78-83; M. Ormos, *L'opinione del conte Stefano Bethlen sui rapporti Italo-Ungheresi (1927-1931)*, in «Storia Contemporanea» (Bologna), II, n. 2, 1971, p. 289; H.J. Burgwyn, *La troika danubiana di Mussolini: Italia, Austria e Ungheria, 1927-1936*, in «Storia Contemporanea», Bologna, XXI, n.4, 1990, p. 631; E. Collotti (con N. Labanca e T. Sala), *Fascismo e politica di potenza. Politica estera 1922-1939*, Firenze 2000, pp. 59-60. Ma sull'argomento cfr. anche Erös, *Ungheria* cit., p. 144; Kontler, *Millennium in Central Europe* cit., p. 356; Romsics, *L'époque Horthy* cit., p. 552; Fornaro, *Ungheria* cit., p. 92; Nemeth Papo – Papo, *Ungheria* cit., pp. 253-4.

<sup>10</sup> Sulla circostanza dell'entrata in carica di Galeazzo Ciano come ministro degli esteri dell'Italia fascista (9 giugno 1936) cfr. L. Salvatorelli – G. Mira, *Storia d'Italia nel periodo fascista*, Torino 1964, p. 903. Ma cfr. inoltre Collotti, *Fascismo e politica di potenza* cit., p. 18.

<sup>11</sup> Ciano, *Diario 1937-1943* cit., p. 76 (annotazione del 30 dic. 1937).

<sup>12</sup> Riprendo in parte tale definizione dal titolo del volume di E. Gentile, *La Grande Italia. Il mito della nazione nel XX secolo*, Roma-Bari 2006.

<sup>13</sup> Di tale definizione, che pensa di interpretare il reale – e non granché intelligente – pensiero di Galeazzo Ciano, e che naturalmente non implica nessuna valutazione negativa né degli ungheresi né dell'Ungheria in generale, sono l'unico responsabile (A.R.).

questo caso, non si limita a riconfermare, una volta di più, la sua falsa superiorità, ma fa anche del millantato credito: nel disprezzare le democrazie occidentali, e in particolare l'Inghilterra<sup>14</sup>, vanta una *potenza* – che, almeno a leggere quanto da lui scritto, può essere ritenuta militare – che in effetti, come dimostreranno poi gli avvenimenti della seconda guerra mondiale, l'Italia non possiede, neppure sul piano politico, senza contare l'inutile sfoggio di antisemitismo, decisamente fuori luogo – e senza alcun senso – con il suo ospite ungherese<sup>15</sup>.

Così, oltre ad avere un atteggiamento decisamente insultante verso il rappresentante di un paese amico e alleato fin dal 1927<sup>16</sup>, Ciano non pare rendersi minimamente conto che, con il suo disprezzo verso gli ungheresi, corre il rischio di spingere Budapest, in modo ancora più rapido di quanto già non accada – se, in quello stesso momento, István Bethlen potesse leggere la sua annotazione –, nelle braccia di Berlino, con cui anche Roma ha – e il ministro degli esteri italiano dovrebbe ben saperlo – quella che, come è stato notato in sede storica, può essere a giusto titolo definita una *difficile alleanza*<sup>17</sup>.

Non passerà però molto tempo prima che István Bethlen compaia di nuovo nelle pagine di Galeazzo Ciano: l'ormai ex *premier* ungherese infatti è ancora presente nell'annotazione del 5 gennaio 1938<sup>18</sup>, in cui il ministro degli esteri dell'Italia fascista scrive:

Il Duce mi ha riferito tre colloqui avuti ieri sera al teatro. Uno col conte Bethlen, che ho verbalizzato. Esprimeva particolarmente la preoccupazione magiara nei confronti della Germania. Ad una piccola Intesa che faccia perno su Berlino, gli ungheresi preferiscono ancora quella che gravita su Parigi. Mussolini lo ha assicurato che non ci intenderemo con i rumeni senza il preventivo placet ungherese. Bethlen ne è stato molto soddisfatto<sup>19</sup>.

Anche stavolta, Galeazzo Ciano non perde l'occasione di mostrare – sia pure, stavolta, per interposta persona – la sua presunta superiorità di fronte all'interlocutore ungherese. Ma, in questo caso, tale atteggiamento tipico dello scrivente, si accompagna a una pericolosa illusione: quella, cioè, che l'Italia possa ancora svolgere una politica estera auto-

---

<sup>14</sup> Cfr. Ciano, *Diario 1937-1943* cit., p. 76 (annotazione del 30 dic. 1937).

<sup>15</sup> Cfr. *ibid.* (annotazione del 30 dicembre 1937).

<sup>16</sup> Cfr. in tal senso la nota 9.

<sup>17</sup> Per tale definizione cfr. J. Petersen, *Hitler e Mussolini. La difficile alleanza*, Roma-Bari 1973.

<sup>18</sup> Cfr. Ciano, *Diario 1937-1943* cit., pp. 83-4 (annotazione del 5 gen. 1938).

<sup>19</sup> *Ibid.* (annotazione del 5 gen. 1938).

noma mentre invece, proprio come l'Ungheria, è sempre più legata al carro nazista, di cui è a rimorchio, illusione condivisa però, stavolta, con il suocero Benito Mussolini. Ma, oltre a ciò, il ministro degli esteri dell'Italia fascista non capisce neppure le preoccupazioni dell'Ungheria di cercare, in qualche modo, di svincolarsi almeno in parte da una sempre più pesante tutela della Germania di Hitler. Comunque sia, questa è l'ultima annotazione del *Diario* di Galeazzo Ciano in cui István Bethlen appare come diretto interlocutore dell'autore dello scritto.

Tuttavia, l'ex *premier* ungherese non scompare del tutto dalle pagine di Ciano poiché riappare, sia pure di sfuggita e non da protagonista, nell'annotazione del 15 gennaio 1942<sup>20</sup>.

Occorre precisare che, dal gennaio 1938, lo scenario politico – e militare – europeo è molto cambiato: nel settembre 1939, con l'invasione tedesca – cui, poco dopo, si aggiungerà, quella sovietica – della Polonia, è scoppiata la seconda guerra mondiale<sup>21</sup> e adesso sia l'Italia<sup>22</sup> che l'Ungheria<sup>23</sup> vi sono coinvolte. E il coinvolgimento ungherese nel conflitto appare particolarmente grave perché costituisce un *pagamento obbligato*<sup>24</sup> per i debiti che il governo di Budapest ha contratto con la Germania nazista che, con i due arbitrati di Vienna (1938 e 1940)<sup>25</sup> gli ha

---

<sup>20</sup> Cfr. *ivi*, pp. 580–1 (annotazione del 15 gen. 1942).

<sup>21</sup> Sullo scoppio della seconda guerra mondiale cfr. Salvatorelli – Mira, *Storia d'Italia nel periodo fascista* cit., pp. 1020–1; Collotti, *Fascismo e politica di potenza* cit., pp. 464–5. Ma cfr. inoltre A.J.P. Taylor, *Le origini della seconda guerra mondiale*, Bari 1965, pp. 359–62; R. De Felice, *Mussolini il Duce. Lo Stato totalitario (1936–1940)*, Torino 1996, pp. 626–793; B.H. Liddell Hart, *Storia militare della seconda guerra mondiale*, Milano 1996, pp. 37–43.

<sup>22</sup> Sull'entrata dell'Italia in guerra cfr. Salvatorelli – Mira, *Storia d'Italia nel periodo fascista* cit., pp. 1035–9; De Felice, *Mussolini il Duce* cit., pp. 795–844. Ma cfr. inoltre D.M. Smith, *Le guerre del Duce*, Milano 1993, pp. 251–71; G. Bocca, *Storia d'Italia nella guerra fascista (1940–1943)*, Milano 1997, pp. 126–43; G. Rochat, *Le guerre italiane 1935–1943. Dall'Impero d'Etiopia alla disfatta*, Torino 2008, pp. 239–41.

<sup>23</sup> Sul coinvolgimento dell'Ungheria nella seconda guerra mondiale cfr. Erös, *Ungheria* cit., p. 157; Kontler, *Millennium in Central Europe* cit., pp. 376–7; Romsics, *L'époque Horthy* cit., pp. 589–90; Fornaro, *Ungheria* cit., pp. 119–20; Nemeth Papo – Papo, *Ungheria* cit., p. 289.

<sup>24</sup> Di tale definizione sono l'unico responsabile (A.R.).

<sup>25</sup> Sul primo arbitrato di Vienna (2 novembre 1938) cfr. Taylor, *Le origini della seconda guerra mondiale* cit., pp. 258–9; Erös, *Ungheria* cit., p. 152; Kontler, *Millennium in Central Europe* cit., p. 372; Romsics, *L'époque Horthy* cit., pp. 583–6; Fornaro, *Ungheria* cit., p. 111; Nemeth Papo – Papo, *Ungheria* cit., p. 276. Ma sullo stesso argomento cfr. anche E. Collotti, *Fascismo fascismi*, Firenze 2004, p. 182. Sul secondo arbitrato di Vienna (30 agosto 1940) cfr. Erös, *Ungheria* cit., p. 152; Kontler, *Millennium in Central Europe* cit., p. 376; Romsics, *L'époque Horthy* cit., pp. 587–8; Fornaro, *Ungheria* cit., pp. 117–8; Nemeth Papo – Papo, *Ungheria* cit., pp. 286–7.

consentito di recuperare una parte dei territori perduti con il trattato di Trianon<sup>26</sup>.

Questo è, quindi, lo scenario politico-militare in cui si colloca l'ultimo scritto di Galeazzo Ciano in cui appare, sia pure di sfuggita, István Bethlen. Va detto, però, che il vero protagonista dell'annotazione del 15 gennaio 1942 è il reggente d'Ungheria, Miklós Horthy<sup>27</sup>. Infatti, il genero di Mussolini scrive:

Ho già annotato altrove colloqui e impressioni sull'Ungheria, ma poiché il mio appunto doveva capitare in più mani, sono stato assai moderato. La realtà è che gli ungheresi sono esasperati coi tedeschi; non si può rimanere solo con un magiaro qualsiasi che non cominci a dir male della Germania. Tutti: dal Reggente all'ultimo disgraziato che passa per la strada. Horthy ha detto: «È un popolo valoroso, che io ammiro, ma il tedesco è sempre insopportabile, privo di tatto e villano».

Kanya [*sic*] [*Kálmán Kánya, ex ministro degli esteri ungherese, N.d.R.*] è stato anche più reciso. Bethlen ha misurato le parole, ma era, parlando dell'ingerenza germanica, di una tale contenuta violenza che è difficile descrivere<sup>28</sup>.

Con queste parole, Ciano si congeda definitivamente da István Bethlen. E lo fa, come è sua abitudine, all'insegna della più completa superficialità. Infatti, per il ministro degli esteri dell'Italia fascista, l'ormai ex *premier* ungherese è un uomo politico come tanti altri, di cui l'autore dell'annotazione continua a ignorare del tutto il ruolo da lui avuto in prima persona nei rapporti italoungheresi nel corso degli anni '20, così come ignora il suo operato come capo del governo dell'Ungheria, durato ben dieci anni. Inoltre, Galeazzo Ciano, nel tentativo di *minimizzare* la personalità di István Bethlen, si limita ad attribuirgli propositi antitede-

---

<sup>26</sup> Sul trattato di Trianon (1920) cfr. Kontler, *Millennium in Central Europe* cit., pp. 341-4; Collotti, *Fascismo fascismi* cit., pp. 181-2; Fornaro, *Ungheria* cit., p. 65; Nemeth Papo – Papo, *Ungheria* cit., pp. 222-9. Ma sull'argomento cfr. anche I. Romsics, *A 20. századi Magyarország* [L'Ungheria del XX secolo], in *Magyarország története* [Storia dell'Ungheria], a cura di I. Romsics, Budapest 2010, pp. 794-8; F. Pollmann, *Guerre, révolution, contre-révolution-Traité de Trianon*, in *Mil ans d'histoire hongroise* cit., pp. 538-42. Per un più recente studio specifico sulla questione cfr. il volume *Il Trianon e la fine della Grande Ungheria*, a cura di G. Nemeth Papo e A. Papo, Trieste 2010.

<sup>27</sup> Cfr. Ciano, *Diario 1937-1943* cit., pp. 580-1 (annotazione del 15 gen. 1942). Su questa nota del ministro degli esteri dell'Italia fascista cfr. A. Rosselli, *Miklós Horthy, Reggente d'Ungheria, in alcune note (1938-1942) del Diario 1937-1943 di Galeazzo Ciano*, in «Quaderni Vergeriani», Duino Aurisina, III, n. 3, 2007, p. 51. Il testo dell'intero articolo è ivi, pp. 45-53.

<sup>28</sup> Cfr. Ciano, *Diario 1937-1943* cit., pp. 580-1 (annotazione del 15 gen. 1942).

schì che, dal suo punto di vista personale, non devono apparirgli neppure tanto originali, visto e considerato che sono condivisi da altri uomini politici ungheresi, ivi compreso lo stesso reggente Miklós Horthy<sup>29</sup>, ma nulla di più. E, a questo punto, una volta di più, appare ovvio che il genere di Mussolini fa tutto ciò allo scopo di riconfermare la sua pretesa – e falsa – superiorità su tutti e su tutto che sfiora un'inutile autoesaltazione; e, inoltre, dimentica di chiedersi se la pesante ingerenza tedesca in Ungheria non sia dovuta anche a tutta una serie di errori compiuti dalla politica estera dell'Italia fascista di cui anche lui, come minimo, è coautore assieme al suocero Benito Mussolini. Comunque sia, questa è l'ultima annotazione di Galeazzo Ciano su István Bethlen, che poi è abbandonato alla sua sorte<sup>30</sup>: e ovviamente il genere del Duce non potrà neppure conoscerla perché destinato a morire tre anni prima di lui<sup>31</sup>. Questa può essere, con amara ironia, l'unica valida scusante che il ministro degli esteri dell'Italia fascista può avere nei confronti dell'ex primo ministro dell'Ungheria di cui, per ignoranza o per altri motivi già evocati in questa sede, non riconosce – o non vuol neppure riconoscere – l'importanza, sia pure passata ma ancora, in qualche modo, presente al momento della stesura di tutte le sue annotazioni su di lui.



### Abstract

#### **István Bethlen, Hungarian Politician of the Horthy Era, in Some Notes of Galeazzo Ciano's Diary 1937–1943**

István Bethlen, President of the Council of Ministers of Hungary, who secured the consolidation of Miklós Horthy's regime, also appears in some notes of Galeazzo Ciano's *Diary 1937–1943*, even if this only happens shortly, quite rarely, and after that his *great times* were already over. Although not very deeply, the Foreign Minister of the Fascist Italy seems anyway to have a certain interest in the Hungarian politician who once was the main reference point for Mussolini's Italy, and he does so in some notes of his *Diary*, between the years 1937 and 1943.

---

<sup>29</sup> Cfr. *ivi*, p. 581 (annotazione del 15 gen. 1942).

<sup>30</sup> Come è ormai noto, István Bethlen, dopo l'occupazione sovietica dell'Ungheria (aprile 1945) fu arrestato e deportato in URSS, dove morì nel 1946 o nel 1947.

<sup>31</sup> Sulle circostanze della morte di Galeazzo Ciano, fucilato l'11 gennaio 1944 in esecuzione della sentenza emessa dal Tribunale Speciale Straordinario al processo di Verona, istruito e celebrato dalla Repubblica Sociale Italiana contro i traditori del 25 luglio 1943, cfr. F.W. Deakin, *Storia della Repubblica di Salò*, Torino 1963, pp. 622–37; G.F. Venè, *Il processo di Verona*, Milano 1967; R. De Felice, *Mussolini l'alleato. La guerra civile (1943–1945)*, Torino 1998, pp. 516–36.

**Klára Madarász**  
*Università degli Studi di Szeged*

## **Alcuni punti in comune tra Luigi Pirandello e Dezső Kosztolányi**

**A** mio avviso, potrebbe essere molto interessante mettere a confronto alcune riflessioni di Luigi Pirandello sull'arte e sulla scienza con quelle del poeta, scrittore e critico ungherese a lui contemporaneo, Dezső Kosztolányi.

Tale confronto tra due culture, l'italiana e l'ungherese, che, pur differenti, coesistono in un comune spazio intellettuale e spirituale europeo, può contribuire a rendere più sensibile, raffinata e ricca la nostra comprensione della trasformazione del pensiero europeo avvenuta, in seguito a diverse crisi, tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento. Questa trasformazione proseguì nel corso del secolo scorso, continuando fino al postmoderno lo sfruttamento delle possibilità intraviste a cavallo dei due secoli nel campo della riflessione sull'arte, sulla scienza e sulla conoscenza umana.

Oltre a segnalare puntualmente la sorprendente somiglianza tra pensatori che conoscevano solo in parte le rispettive opere, con tale confronto si intendono evidenziare tendenze generali del pensiero che hanno lasciato un'impronta simile su un'intera epoca, creando una continuità spiritual-culturale europea, le cui forme uniche e innumerevoli costruiscono le parti di uno spazio intellettuale comune.

Vari approcci interpretativi sono possibili sui rapporti tra Pirandello e Kosztolányi: quello degli incontri personali e della ricezione dello scrittore italiano da parte del poeta ungherese, ma anche quello delle affinità nell'arte di entrambi, con risultati probabilmente importanti e sorprendenti.

Nel presente lavoro verrà esaminata l'affinità di pensiero fra i due artisti, di cui appariranno riscontri tratti dalla loro prosa critica e dai loro scritti estetici.

La prima menzione di Pirandello in Kosztolányi è del 1923. Nel 1926, quando la compagnia teatrale di Pirandello si presentò a Budapest, Kosztolányi se ne occupò in vari articoli; e la presenza di Pirandello nei suoi pensieri e nei suoi ricordi è documentabile fino al 1935.

Nel 1923, nella rivista « Nyugat » [Occidente], Kosztolányi si rivolge a Pirandello come all'interessante siciliano, mentre nel 1924 già lo definisce "un genio": "Pirandello – *dei cui Sei personaggi, del Berretto a sonagli, del Piacere dell'onestà, di Così è (se vi pare), e dell'Enrico IV scrive un elogio entusiastico* – è un genio. Sconvolge, fa ridere, fa pensare".

L'affinità intellettuale, che è presente nella loro riflessione sull'arte, è forse una delle ragioni dell'entusiasmo di Kosztolányi per lo scrittore italiano. Se infatti Kosztolányi – alla cui ampia attenzione di letterato-critico e conoscitore della critica europea quasi niente sfugge –, tra il 1923 e il 1926 segue e presenta Pirandello al pubblico ungherese con l'interesse che spetta a un astro del palcoscenico letterario mondiale, il suo entusiasmo verso di lui non viene meno neppure dopo questo periodo, e anzi si può riscontrare un duraturo sentimento di ammirazione.

## 1. La questione della lingua

Dal punto di vista estetico, l'esame della posizione linguistica dei due artisti è da considerarsi fondamentale, perché è ben chiaro che dal punto di vista del modo di esistenza dell'opera d'arte entrambi attribuiscono all'opera letteraria in quanto creazione linguistica un'importanza rilevante.

Tanto Pirandello che Kosztolányi si interessavano appassionatamente della lingua, entrambi cercavano l'espressione linguistica perfetta, appunto perché la ritenevano garanzia della qualità artistica e sapevano che la qualità artistica deriva solo dal linguaggio sensibile, e non dal pensiero astratto. Erano d'accordo anche nel ritenere che la traduzione artistica/letteraria fosse impossibile, perché ogni traduzione è ricreazione: un'opera letteraria è quello che è solo nel suo corpo linguistico, diversamente, un nuovo corpo linguistico approda necessariamente a un'opera nuova.

Per Kosztolányi, poeta e traduttore, la lingua materna è l'unica possibile per la poesia. Siccome la lingua è parte della personalità e la creazione poetica è creazione linguistica, è dunque impossibile, a suo parere, la traduzione letteraria.

A questo punto è curioso ricordare che Kosztolányi ebbe un'attività molto significativa come traduttore letterario: ha tradotto, tra gli altri, Oscar Wilde – poesia, narrativa, e anche teatro –, poeti come Rilke, Goethe, Byron, Baudelaire, Verlaine, Paul Gerdely, narratori come Balzac, Maupassant, Huysmans, drammaturghi come Molière, Rostand, Calderón, e tanti altri.



Inoltre, l'approccio del critico Kosztolányi come anche quello del critico Pirandello è concentrato sul testo dell'opera letteraria, che ambedue considerano un mondo chiuso, e che, similmente alle teorie del Romanticismo, ritengono esistere di per sé. Quasi *ante litteram*, Kosztolányi si avvicina all'analisi testuale alla maniera dei formalisti russi e, tenendo in conto il ritardo della critica e teoria letteraria ungherese del suo tempo rispetto a quelle europee, questa sua intuizione è da valutarsi come assai avanzata. Probabilmente, la sua pratica di traduttore da una parte e, dall'altra, il rifiuto di altri approcci (come a es. l'esame biografico o l'accettazione del canone letterario, dominanti nella critica letteraria ungherese di allora) avevano maturato in lui il suo metodo critico.

In Pirandello troviamo considerazioni simili quando si mostra in favore, in teoria e in pratica, della critica incentrata sull'opera rifiutando con ciò sia la critica positivistica premoderna (Taine) sia la retorica tradizionale e l'esame normativo della letteratura, assai in auge invece presso la critica italiana.

In Goethe e nella concezione romantica della lingua, cioè nella concezione goethiana dei due tipi di funzionamento dell'arte, quello allegorico e quello simbolico, possiamo trovare il comune denominatore dei loro punti di vista. Perciò, sia Pirandello che Kosztolányi, considerando estraneo all'arte l'insegnamento morale diretto, rifiutavano l'allegoria. Al contrario, per loro la condizione necessaria dell'arte è l'uso creativo, vivo, della lingua capace di formare significati vivi.

Pirandello, per esempio, ritiene che quando un'opera d'arte è scritta in una lingua viva e creativa, allora in ogni epoca sarà considerata un'opera nuova e di valore eterno; invece, le opere scritte nel 'linguaggio della letteratura', le quali ambiscono ad adattarsi ai canoni letterari, sono copie, e già invecchiate al momento stesso della loro nascita.

L'esame incentrato sulla questione linguistica permette anche di scoprire i nessi tra la concezione artistica dei due artisti e quella delle teorie letterarie moderne.

Un accenno ora all'affinità dei due artisti col formalismo russo, per nulla fuor di luogo data la vicinanza temporale. Come si è detto, non si tratta di un influsso diretto e dimostrabile sui due artisti, ma piuttosto di un'intuizione *ante litteram*. Ma è prima interessante constatare che contesti culturali differenti creano atteggiamenti di pensiero (modi di pensare) simili.

Anche i formalisti russi elaborano la loro teoria nella pratica critica e non in modo speculativo, ciò che è un aspetto in comune coi nostri due artisti. È comune il loro profondo interesse per la lingua poetica e, nel

caso di Pirandello, per la lingua del teatro e della prosa, che determina l'essere (o l'esistenza) dell'opera d'arte. È comune per esempio l'ambizione di definire l'essenza dell'arte non nel contenuto, ma nel metodo di crearla. Viktor Sklovskij ritiene l'aspetto più importante del metodo creativo la rottura degli automatismi, realizzabile attraverso l'uso particolare della lingua. È comune inoltre il fatto di considerare l'opera d'arte un insieme organico, dinamico e chiuso, e di conseguenza si concorda nel ritenere che l'arte sia autonoma e indipendente, che sia creazione e che la sua essenza sia la forma. Anche l'eliminazione della posizione contrastante, cioè della distinzione tra forma e contenuto, risulta dall'assioma, condiviso da Sklovskij, secondo cui l'essenza dell'arte sarebbe un metodo che si compie nell'atto della sua formazione. Pirandello per esempio parla dell'energia autoformativa della forma, che tende a realizzarsi, indipendentemente dalla volontà cosciente dell'autore, in un'esistenza autonoma.

Senza scendere in ulteriori dettagli, bisogna far cenno anche alle nette differenze tra i formalisti russi, Pirandello e Kosztolányi nelle loro riflessioni sull'arte. I formalisti, a es. Boris Eichenbaum, quando analizzano le funzioni del linguaggio poetico fin nei minimi dettagli, suppongono che l'opera d'arte sia qualcosa di realizzato, di congegnato, di coscientemente costruito; al contrario, Pirandello e Kosztolányi considerano l'opera d'arte – ed evidentemente la sentono anche così – una creazione, intesa come un processo naturale nel quale mancherebbe ogni premeditazione cosciente. La loro opinione su questo punto è in rapporto piuttosto con le teorie intuizionistiche del Romanticismo, che invece i formalisti russi avevano rifiutato. Forse Pirandello e Kosztolányi non accetterebbero nemmeno l'analisi dell'opera d'arte alla maniera dei formalisti, la cui attività è stata diretta all'elaborazione di un metodo di interpretazione basato sull'analisi della struttura e delle funzioni linguistiche: i formalisti erano interessati a trovare componenti che fossero analizzabili 'oggettivamente'.

Tale approccio, proveniente da una concezione di matrice neopositivistica, è lontano dall'idea di Pirandello e Kosztolányi, i quali intendevano la comprensione di un'opera d'arte come un processo emotivo-empatico, in cui quasi si ricrea l'opera, ma della quale, appunto perché vissuta alla maniera della creazione, non possono dire (parlare) analiticamente.

I formalisti rifiutarono anche ogni idea che fosse in rapporto con la teoria della rappresentazione o rispecchiamento della realtà. Su questo aspetto il punto di vista di Pirandello e Kosztolányi non era rigido, anzi non rifiutava la riflessione sul rapporto tra la realtà effettiva e quella ar-

tistica, ma ambedue sarebbero stati d'accordo con Sklovskij sul fatto che l'arte non è l'ombra della cosa, ma è la cosa stessa.

## 2. La formazione come atto creativo

Kosztolányi ha trovato una poetica a lui congeniale nella teoria e nella pratica del Simbolismo, secondo la quale i fenomeni intellettivi e sensibili condividono la stessa origine, cioè scaturiscono dalla stessa fonte: tra uomo e natura esisterebbero rapporti profondi, la cui essenza sarebbe sempre nascosta, arcana, ermetica.

Il riconoscimento di tale comunanza ontologica costituisce il fine ultimo della letteratura che riesce, per mezzo dell'intuizione, a disvelare l'arcano, a ripensare la realtà fenomenica e a mostrarne infine l'intima natura. L'essenza, cioè la natura intima dell'arte, è allora quella di eternare i momenti della rivelazione, di quando cioè, per mezzo dell'ispirazione, si concreta la presa di coscienza. Per questo motivo, Kosztolányi sosteneva che il processo di creazione artistica, identificata nella concreta opera d'arte, fosse un atto di pari rango della vita: considerava creazione la formazione, e non poteva accontentarsi della sensazione che lo scrivere desse l'impressione di vivere. Pirandello, che si teneva lontano da ogni 'ismo', forse perché gli erano tutti ugualmente vicini, pure considerava l'arte creazione: l'opera artistica era continuazione di quella della natura per mezzo della fantasia umana, tanto che non soltanto il mondo creato dall'artista è vivente, ma anche la sua nascita avviene come quella della vita, per autocinesi.

Nei brani seguenti prima Kosztolányi, poi Pirandello parlano del miracolo della figura che diviene vivente sulla carta.

Il vero segreto è comunque la vita, la vera magia è creare un germe dal nulla, il vero miracolo è: un uomo sulla carta<sup>1</sup>.

Ricordate la bella fantastica romanza di Enrico Heine su Jaufré Rudel e Melisanda? «Nel castello di Blaye tutte le notti si sente un tremolío, uno schricchiolío, un sussurro: le figure degli arazzi cominciano a un tratto a muoversi. Il trovadore e la dama scuotono le addormentate membra di fantasmi, scendono dal muro e passeggiano sú e giú per la sala». Ebbene, lo stesso prodigio operato dal raggio di luna nel vecchio castello disabitato, il poeta drammatico dovrebbe operare. E non l'avevan già operato i sommi tragici greci spirando, Eschilo sopra tutti, una possente anima

---

<sup>1</sup> D. Kosztolányi, *Babits Mihály I–IX.*, in Id., *Írók, festők, tudósok* [Scrittori, pittori, scienziati], 2 voll., a cura di P. Réz, Budapest 1958, vol. I, pp. 226–63: 254.

lirica nelle grandiose figure del magnifico arazzo dell'epopea omerica? E le figure s'eran mosse parlando. Dalle pagine scritte del dramma i personaggi, per prodigio d'arte, dovrebbero uscire, staccarsi vivi, semoventi, come dall'arazzo antico il signor di Blaia e la contessa di Tripoli. Ora questo prodigio può avvenire a un solo patto: che si trovi cioè la parola che sia l'azione stessa parlata, la parola viva che muova, l'espressione immediata, connaturata con l'azione, la frase unica, che non può esser che quella, propria a quel dato personaggio in quella data situazione: parole, espressioni, frasi che non s'inventano, ma che nascono, quando l'autore si sia veramente immedesimato con la sua creatura fino a sentirla com'essa si sente, a volerla com'essa si vuole <sup>2</sup>.

### 3. Il rapporto tra l'arte e la realtà

#### 3.1 La sorte della questione metafisica

Se l'arte veramente crea vita – cioè non semplicemente la rappresenta o rispecchia – allora si presenta, urgente, il problema del rapporto tra realtà 'artistica' e realtà 'effettiva'. Il tema, considerato che si tratta di uno dei problemi fondamentali dell'estetica e che, come tale, è stato discusso con approcci sempre più differenti, è troppo complesso per affrontarlo – sia pure per linee generali – in questa sede. Se ciononostante vorremmo trattarne, è perché – a nostro avviso – su tale fondamentale questione, proprio nel periodo a cavallo dei due secoli, è avvenuto dapprima un cambio di sensibilità, seguito poi da una profonda frattura.

Pur non senza anticipazioni, la comparsa della letteratura e della critica moderna e postmoderna e, insieme, la crisi dell'estetica filosofica, hanno segnato uno spartiacque netto tra la cultura tradizionale e quella modernistica. Questa rottura – tra l'altro – è ravvisabile anche nel radicale cambiamento della maniera di considerare la relazione tra realtà 'effettiva' e 'artistica'. Ciò giustifica una breve digressione che ci permetta di intendere la portata della presa di posizione dei due artisti in una delle principali questioni della filosofia dell'arte.

Nel 1925, José Ortega y Gasset, in un saggio intitolato *La deshumanización del arte*, analizza il rapporto tra l'arte ottocentesca, romantica e realista, e quella moderna successiva, le loro opposte visioni artistiche e concezioni del mondo, e sostenendo che se l'arte rinuncia all'atteggiamento solenne, o ancora di profeta dell'umanità, in tal mo-

---

<sup>2</sup> L. Pirandello, *L'azione parlata*, in Id., *Saggi*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, 5ª ed., Milano 1993, pp. 1015–8: 1015.

mento perderebbe l'aspetto 'umano'. Ortega, quando parla di perdita dell'umano, constata la svolta dal soggettivo all'oggettivo, la fuga dal personale, e afferma che il godimento artistico dell'artista nuovo verrebbe dalla vittoria conseguita sull'umano. L'artista nuovo si scosta dalla realtà nel segno dell'arte pura: considerando l'attività artistica come un gioco, non intende offrire alcuna illusione della realtà, ma piuttosto aumentarne lo spessore. Declina la responsabilità per le sorti del mondo, e piuttosto invita – nel segno del culto infantile della sensualità e del gioco giovanile – alla contemplazione, all'elevazione al di sopra di essa (della realtà). L'arte, come una burla, vince il mondo e anche se stessa; come due specchi posti di fronte, i quali rispecchiano innumerevolmente l'immagine l'uno nell'altro, così per l'artista nuovo nessuna forma è definitiva e ultima, che le beffa tutte e le diluisce in una splendida apparenza<sup>3</sup>.

Quanto al rapporto con l'oggetto estetico creatosi in questo modo, per Ortega sarebbe necessario foggiare un atteggiamento intellettuale adatto per l'oggetto. (Che è speciale, singolare, particolare, come oggetto estetico). Questo nuovo modo di reazione, che presuppone l'annullamento di quella spontanea, si chiama perizia d'arte e godimento artistico<sup>4</sup>.

Quando l'arte si disinteressa della realtà esistente al di fuori di essa, e con cui ci si può immedesimare, e vuole piuttosto pensarla, evitarla, continuarla, starci sopra o sotto, quando gioca con essa, quando il poeta parla della sua nausea della "forma viva", assistiamo a un cambiamento di prospettiva, dal momento in cui quello che interessa l'artista non è più il giardino che si vede attraverso la finestra, ma la finestra attraverso la quale si può vedere il giardino. È impossibile, dice Ortega, percepire nello stesso istante la realtà provata, sensibile, e la forma artistica, perché le due realtà pretendono una diversa messa a fuoco da parte dell'osservatore<sup>5</sup>.

L'ambizione dell'arte moderna, ossia pura, è quella di dimostrare, senza cercare di dare l'illusione della realtà, che un quadro è soltanto un quadro; non è l'imitazione della realtà, ma è un'altra, aumentata realtà. L'artista nuovo sente di dover eludere un orizzonte irreali, tanto è vero che l'arte non avrebbe ragione di esistere, se si limitasse a riprodurre e raddoppiare assurdamente la realtà<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> Cfr. J. Ortega y Gasset, *Az "emberi" kiesése a művészetből* [La disumanizzazione dell'arte], Budapest 1944. *Reprint*: Budapest 1993, p. 51.

<sup>4</sup> Cfr. *ivi*, p. 21.

<sup>5</sup> Cfr. *ivi*, p. 24.

<sup>6</sup> Cfr. *ivi*, pp. 50–1.

Lo spostamento iniziale dell'accento porta allora a una svolta metafisico-critica nella filosofia dell'arte, cioè alla critica del fondamento metafisico. Con il programma del superamento dell'estetica, Martin Heidegger concepisce l'opera d'arte non come oggetto ma come l'essere e l'avvenimento della verità, e nello stesso tempo rinuncia all'esame del rapporto tra l'opera d'arte e la 'realtà'. In cambio, interpreta il rapporto tra la verità, tra l'evidenza dell'ente come ente e la realtà dell'opera d'arte. Questo processo di spostamento dell'accento arriva a un punto finale quando Arthur C. Danto, cercando di capire e di chiarire le nuove tendenze delle arti, prova a formulare la principale domanda, adattandola all'arte a lui contemporanea, la *pop art*: qual è la differenza tra la realtà e l'arte, quando a prima vista sembrano uguali.

Allora, il fine della storia dell'arte può essere considerato come un momento di autoannullamento di un'aspirazione alla comprensione, che, al principio e fino alla modernità, tendeva alla realtà rappresentata dall'arte stessa, cioè, per dirla con le parole di Ortega: attraverso la finestra tendeva al giardino. Più tardi, con l'avvento della modernità, *tendeva alla finestra stessa*. Ma ormai bisogna cambiare la visione di Ortega: l'immagine di quel giardino non l'avevamo mai contemplata attraverso una finestra, ma l'abbiamo sempre vista, insieme con l'artista, su un telo incorniciato, dipinto da noi, e credevamo di averlo guardato attraverso una finestra; ormai invece sappiamo che non era così.

Il pensiero di Danto, a mio avviso, ha le sue basi appunto nei primi del Novecento e, tra l'altro, proprio nel pensiero di quel Pirandello alla cui arte – ai *Sei personaggi* – anche Ortega si riferisce nel suo saggio sopra menzionato, quando cerca di illustrare la natura autodistruttiva dell'arte moderna.

### **3.2 Il rapporto tra la realtà 'effettiva' (che esiste fuori dell'arte) e la realtà 'artistica' (creata) in Kosztolányi e in Pirandello**

Visti gli sviluppi succitati, sembra che sia Kosztolányi, sia Pirandello rappresentino la prima fase di transizione dello spostamento di accento. Nel caso di Pirandello, ciò significa che lo scrittore italiano nel suo pensiero estetico – e anche nella sua arte – tiene ancora legati in un insieme senza contraddizioni sia gli elementi dell'arte che quelli della filosofia dell'arte che più tardi si scioglieranno sviluppandosi in varie direzioni. Anche in Kosztolányi si può scoprire il momento della globalità, la forma di un'unità preliminare, anche se non tutti convengono nel ritenere coerente il suo pensiero.

Si possono ora presentare soltanto alcuni aspetti del pensiero dei due artisti sul rapporto tra l'arte e la realtà, quelli che sono decisamente affini. Il loro approccio in parte assume ancora i caratteri tradizionali del Romanticismo quando considerano compito dell'estetica la definizione di validità generale dell'arte, e ritengono naturale anche l'esame del rapporto tra la realtà artistica e quella quotidiana come tradizionale e fondamentale questione metafisica dell'estetica. Per essi 'la forma viva' non è ripugnante, anzi, è meta prefissata (anche se, come vedremo più avanti, della forma hanno un concetto diverso da quello tradizionale). Per essi esiste, anche se misteriosa e inesplorabile, una relazione tra l'opera d'arte e la realtà, diversa da come la si immaginava anticamente, tanto che Kosztolányi addirittura parla di un nuovo realismo.

Nello stesso tempo però l'opera d'arte per loro è creazione (come anche per i sostenitori dell' 'arte pura'), e non rappresentazione o rispecchiamento. Il compito dell'arte non è l'imitazione o la riproduzione della realtà, ma la creazione di una nuova realtà, che tuttavia – curiosamente – ha un rapporto particolare e complesso con la realtà 'effettiva'. Il loro pensiero estetico dunque rappresenta quel momento di transizione in cui sono già presenti i germi di un approccio che pretende di essere scientifico e oggettivo, in base al quale più tardi lo stesso modo estetico di porre la questione verrà rifiutato. La questione del rapporto tra la realtà artistica e quella effettiva già in Pirandello assume i segni di un problema piuttosto psicologico che non filosofico, similmente alla filosofia psicologizzante di Bergson e Séailles.

Lo spostamento della questione metafisica sul piano psicologico concorre alla disgregazione dell'estetica filosofica, ma in questo primo periodo sembra che ciò accada soltanto nell'intento di offrire un approccio più esatto, scientifico, del rapporto tra le due realtà, quasi per dare una mano all'estetica filosofica con l'introduzione di un metodo più adeguato perché scientifico.

Kosztolányi aveva preso sul serio la relazione – che per lui esisteva – tra la realtà creata dalla fantasia e quella 'oggettiva': non aveva un'indole mistica, ma si sentiva attratto dalla realtà oggettiva. A suo parere il poeta è affine alla natura; il rapporto tra questi e la natura è istintivo, il processo creativo è di natura istintuale; perciò la coscienza è un ostacolo nella creazione. Anche Pirandello è di parere simile: sostiene il nesso che c'è tra la realtà artistica e quella effettiva, ma scarta la possibilità (come anche Kosztolányi) della conoscenza e della rappresentazione diretta della realtà – l'imitazione o il rispecchiamento –: secondo lui sia la conoscenza, sia la sua rappresentazione possono realizzarsi soltanto attraverso il soggetto, cioè soggettivamente.

Quanto al rapporto tra le due realtà, Pirandello e Kosztolányi sono d'accordo, a grandi linee, nei seguenti punti: esiste una realtà oggettiva, effettiva, che sta al di fuori dell'opera d'arte, e ne esiste un'immagine negli 'istinti' dell'artista. Durante la creazione bisogna lasciare emergere questa immagine, il che significa che il processo creativo è un processo istintuale: ci si deve coinvolgere in una sfera non accessibile coscientemente. La realtà effettiva e quella artistica, creata dall'opera d'arte, comunicano su un terzo piano, quello degli 'istinti', che è una terza specie – interna – della realtà che risiede nella cognizione umana, un processo determinato dalle leggi psichiche. Così il rapporto delle due – o tre – realtà è accessibile anche attraverso l'esame del ruolo e della funzione degli 'istinti'.

Tutto sommato, è lecito affermare che i due artisti sostengono l'esistenza di una 'terza' realtà, che considerano una realtà autonomamente esistente, capace di mettere (o tenere) in contatto la realtà effettiva e quella artistica. Anzi, ne analizzano vari componenti, i quali, entrando in contatto nel processo di creazione con l'opera d'arte nel suo formarsi, ne determineranno la qualità e il valore: e queste due componenti sono il pensiero o coscienza e l'istinto o intuizione.

### **3.3 Il rapporto tra l'istinto, ossia l'intuizione, e il pensiero nel processo creativo**

#### **a) L'ispirazione, come contatto**

In Pirandello, il concetto di ispirazione equivale a quello di intuizione, ma non nell'accezione del termine che c'è in Benedetto Croce. Piuttosto, l'intuizione pirandelliana è simile, benché non identica, a quella bergsoniana. Per Pirandello l'intuizione è intuizione della forma, ne orienta lo svolgimento e insieme ambedue si trasformano. Non è influenzabile dal 'di fuori': nel misterioso processo creativo anche la volontà dell'autore è da considerarsi estranea. L'elemento più estraneo è però il pensiero, 'il lume della coscienza'.

La scoperta del fenomeno dell'ispirazione o intuizione nell'arte ha una lunga storia, ma la spiegazione del suo meccanismo restò nell'ombra per lungo tempo. I poeti in generale si contentavano di affermare che il genio disponeva dell'ispirazione, dono di origine divina, e affinché gli fosse concessa il poeta antico invocava le Muse. Ma né Kosztolányi né Pirandello si accontentavano di ciò: ripetutamente esaminarono quella disposizione psicologica che gli antichi ritenevano la



condizione dell'ispirazione, nella quale 'il lume della coscienza' non era implicato.

Vediamo ora come ne hanno parlato i due artisti:

[Lo scrittore] dalla sua epoca ha ricevuto in dono fatale la piena consapevolezza di rompere i miti. Del resto, a che cosa gli serve? Nella creazione gli è piuttosto di ostacolo che di aiuto. Il lavoro del poeta è inconscio. Non può cercare esperienze come uno scrittore di guide, che viaggia in un paese estero per descrivere tutto ciò che ci vede. La sua esperienza è più lontana: nel paese dell'inconscio<sup>7</sup>.

Si sa che in ogni arte è inclusa una scienza, non riflessa però, ma per così dire istintiva, già che l'artista creando, osserva per forza tutte le leggi della vita. Per quanto libera, per quanto capricciosa, per quanto in apparenza indipendente da ogni regola, l'arte – abbiamo detto altrove – ha pur sempre una sua logica, non già immessa e aggiustata da fuori, come un congegno apparecchiato innanzi, ma ingenerata, mobile, complessa<sup>8</sup>.

Dall'esame di Kosztolányi e Pirandello sull'ispirazione emerge un concetto che a prima vista sembra estraneo al tema: la sincerità. A ben vedere, invece la sincerità si rivela un concetto chiave nel rapporto tra le due realtà – quella effettiva e quella artistica. Infatti nell'opera d'arte sincera l'autore lascia che la sua materia si formi secondo la propria natura. Così la sincerità diventa sinonimo di istintività o spontaneità.

In Pirandello tutto questo significa che l'artista è nello stato della contemplazione, si ritira con la sua volontà, con la sua coscienza dall'opera, rimane disponibile e permette che l'opera si formi secondo leggi proprie, che essa emerga alla superficie dal profondo dell'inconscio, invece di ubbidire alla volontà formativa dell'autore. La volontà, come anche la coscienza, è contraria alla sincerità, e perciò non è desiderabile nel processo creativo.

[...] io dico, se sincerità in arte significa qualche cosa, non saranno certo sinceri tutti coloro che, invece di lasciar che l'opera nasca spontaneamente nel loro spirito, la compongono esteriormente, sostituendo comunque alla natura la riflessione, una riflessione estranea, ambiziosa; tutti coloro che condannano la propria opera ad essere non già come essa si vuole, ma come essi la vogliono, per seguire una moda, una formula, per parere insomma quel che

<sup>7</sup> D. Kosztolányi, *Vajda János*, in Id., *Lenni vagy nem lenni* [Essere o non essere], (*Kosztolányi Dezső hátrahagyott művei* 2.), Budapest 1940, pp. 251–4: 253.

<sup>8</sup> L. Pirandello, *Per uno studio sul verso di Dante*, in Id., *Saggi* cit., pp. 307–23: 310–1.

non sono [...] Che opera d'arte verrà fuori da uno scrittore in tale stato? Verrà fuori necessariamente un'opera non sincera: perché, o l'idea dell'opera sarà suggerita da questa che, per quanto inconsciente, spontanea, è pur sempre un'ambizione, e allora l'opera non troverà nella realtà profonda e ignorata della coscienza gli elementi adatti, che la costituiscano; o l'opera sorgerà ingenuamente materiata di questi elementi, e allora lo scrittore, che vive la sua finzione, sarà inconsciamente indotto ad alterar secondo questa l'espressione dell'opera sua<sup>9</sup>.

Anche Kosztolányi rispetta la potenza della spontaneità nel processo creativo. Considera l'ispirazione come una specie di ebbrezza generativa, un'estasi creativa, la quale richiama gli elementi adatti al suo soggetto al modo di potenze operanti irresistibilmente. Se un elemento estraneo capita nel processo, il flusso creativo s'interrompe.

Il poeta, quando si mette a scrivere, non vede chiaramente il suo tema, il suo scopo, il suo soggetto. Se lo scoprisse nella luce della coscienza e dell'intelligenza, senz'altro perderebbe la voglia, smetterebbe di scriverne, perché sentirebbe che di ciò che già sa non vale la pena di occuparsene. Il poeta è in ombra, in un'ombra feconda. Da quest'ombra si affanna verso la luce. È una lotta disperata, ma non senza speranza, perché dall'ombra si può arrivare alla luce, ma dalla luce all'ombra non c'è ritorno. La strada che fa, la lotta che combatte, è la creazione stessa. (È questa un'autoanalisi di fatto e auto-operazione attiva)<sup>10</sup>.

Vale la pena di citare qui anche un altro brano di Kosztolányi, estratto dall'articolo intitolato *Sincerità*, uscito nel 1927:

Forse sarebbe vera la credenza che si è divulgata della sincerità del poeta? Penso che si tratti di un grosso fraintendimento. La sincerità del poeta non è affatto ciò che si intende comunemente per franchezza, ma spesso appunto l'elusione di essa. Dice la miliardesima parte di ciò che vive in lui e le parole sue sono così magiche appunto perché dietro di esse un intero mondo sta come un'aurea copertura. Ombre appaiono nella sua poesia, estasi, presentimento, ira, amore, mai pensieri. Il pensiero semplicemente non si dissolve nella materia poetica, vi resta grezzo, come una pietra. Le opere d'arte peggiori sono traboccanti di cosiddetti 'pensieri'<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> L. Pirandello, *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*, in Id., *Saggi cit.*, pp. 183-206: 185-6.

<sup>10</sup> D. Kosztolányi, *Hogy születik a vers és a regény? Válasz és vallomás egy kérdésre* [Come nasce la poesia e il romanzo? Risposta e confessione a una domanda], in Id., *Ábécé* [Abicci], (*Hátrahagyott művei V.*), Budapest 1957<sup>3</sup>, pp. 142-51: 144.

<sup>11</sup> Kosztolányi, *Nyelv és lélek cit.*, p. 407.

## b) L'ispirazione come disposizione tecnica

Possiamo affermare dunque, come abbiamo visto finora, che l'intelligenza o, per meglio dire, la coscienza che congegnerebbe l'opera d'arte (invece di lasciarla nascere da sé), non è un elemento desiderabile nel processo creativo. Eppure, in Kosztolányi, per esempio nella forma dell'ispirazione che significava l'istinto, e in Pirandello nell'atteggiamento della spontaneità e sincerità, che lascia nascere l'opera d'arte e le figure secondo le proprie leggi, si affaccia una consapevolezza particolare, il cui ruolo è quello di portare lo scrittore alla dovuta distanza dai propri sentimenti. Pirandello dice così:

I Greci che l'ebbero (l'armonia interiore) ebbero anche un teatro glorioso, perché poterono serenamente contemplare ogni errore, cui deve sempre fatalmente seguire una catastrofe. Noi sentiamo troppo, soffriamo troppo: la nostra vita è per sé stessa drammatica, però non possiamo aver la serenità di concepire il dramma, da che noi stessi vi siamo impigliati<sup>12</sup>.

E Kosztolányi:

Il grande sentimento si aggrappa a noi col peso di piombo, e lega le nostre ali. La vera ispirazione sempre ci porta lontano dal grande sentimento, affinché ci possiamo astrarre dagli oggetti; non soggettivi ci rende – come oggi credono molti – ma oggettivi. L'ispirazione è una disposizione tecnica [...] L'ispirazione sta molto lontano da quel sentimento, della cui espressione sollecita. Però il poeta deve accettarla, rifiutando ogni autoanalisi. La parola che gli impone questo viene da lontano e dall'alto<sup>13</sup>.

Il dialogo pseudosocratico di Kosztolányi, del 1906, intitolato *Párbeszéd a művészetről* [Dialogo sull'arte]<sup>14</sup> è una conversazione tra un professore e uno scrittore sui sentimenti, quelli che lo scrittore non prova, ma che descrive soltanto. Lo scrittore si dimostra poco sensibile, per lui tutto è soltanto 'oggetto della scrittura'. Il professore ascolta incredulo tale discorso cinico sui sentimenti non sinceri, del tutto finti, perché credeva che gli scrittori ardessero di febbre dell'ispirazione e fossero pieni di sentimenti. Nella disputa pian piano si chiariscono i punti di vi-

<sup>12</sup> L. Pirandello, *La menzogna del sentimento nell'arte*, in Id., *Saggi cit.*, pp. 868–78: 870.

<sup>13</sup> Cfr. D. Kosztolányi, *Az ihlet pszichológiája* [La psicologia dell'intuizione], in Id., *Nyelv és lélek cit.*, pp. 367–8: 368.

<sup>14</sup> Kosztolányi, *Nyelv és lélek cit.*, pp. 305–9.

sta e le parti cominciano a intendersi reciprocamente, specialmente quando lo scrittore spiega: "Lo scrittore può anche ardere di sentimento, ma non quando scrive, e il motivo del suo scrivere non è il suo sentimento, ma scrive perché è tranquillo e sa discernere. L'opinione che lui sia sempre sensibile soltanto perché si muove nell'atmosfera dei sentimenti è tanto sbagliata quanto credere che il medico che si stanca dei malati sia il più malato di tutti. Lo scopo del dottore è la cura, quello dello scrittore è la scrittura". Lo scrittore confessa al professore anche che deve farsi forza e indurirsi, per mezzo di un faticoso conflitto interiore, per arrivare alle altezze della saggezza fredda. Poi prosegue: "Il fatto è che la vita e l'arte sono cose molto lontane [...] La vera ispirazione artistica non è ardore, ma freddezza, lo spostarsi sopra l'oggetto, l'allontanamento freddo [...] gli scrittori non possono guardare con occhi liberi, non possono rispecchiare l'immagine fedele della vita, come gli specchi. La loro anima somiglia non a occhi coperti da vetri colorati, ma a una camera oscura, che, sempre pronta a raccogliere le impressioni esterne, fissa e idealizza i raggi di vita immessi attraverso la lente convergente dell'arte".

Dunque l'ispirazione, l'intuizione o la sincerità non sono uno stato sentimentale, piuttosto meditativo e mediatore, uno stato in rapporto con le sfere dell'inconscio, in cui né la coscienza, né l'immissione sentimentale sono presenti. (Dunque, nelle sfere dell'inconscio l'intuizione è uno stato mediatore che crea rapporto tra la realtà effettiva, quella 'interna', ossia psichica, e l'opera d'arte, ossia la realtà artistica, una nuova realtà).

Appunto questo stato d'animo assicura l'oggettività dell'arte, cioè che nell'opera d'arte sia presente l'immagine artistica della realtà effettiva, intesa nello stato di sincerità, con l'aiuto dell'istinto, filtrata attraverso una realtà interna, quella terza – e non dalla volontà, dal pensiero, dai sentimenti propri dell'autore. (L'accadimento della verità: la quale è riconosciuta dal ricevente catarticamente, come 'verità').

Il risultato del (giusto) rapporto tra le due realtà è l'opera d'arte organica:

L'essenza dell'estetica di Kosztolányi è il criterio dell'organicità. Anche in Pirandello l'opera è un insieme organico, in cui tutto è in relazione con tutto, giacché nasce appunto per creare rapporti, per interpretare la realtà caotica. L'embrione organico dell'opera dirige misteriosamente il proprio processo di creazione, in cui non si può intromettere la volontà dell'autore. Tutto deve essere al suo posto: ecco l'essenza dell'idea dell'organicità, che si realizza soltanto nel caso in cui l'autore lasci che la propria opera si crei istin-

tivamente, spontaneamente, partendo dallo stato creativo sincero. Kosztolányi spesso afferma che la creazione viene diretta da potenze profondamente nascoste, non da speculazioni.

Forse riuscirò a comprovare ai miei lettori, che in un'opera d'arte tutto è necessariamente al suo posto, come le stelle nel firmamento, e le parole rotano e brillano obbedendo a leggi astronomiche eterne<sup>15</sup>.

E secondo Pirandello:

L'arte, nelle sue opere, riassume insomma tutti i rapporti razionali, tutte le leggi che vivono nell'istinto dell'artista, leggi a cui essa obbedisce senza neppure averne il sospetto<sup>16</sup>.

L'opera d'arte è cioè intera, viva e vera opera d'arte, se in essa tutto è al suo posto; e questo può avvenire se l'opera d'arte obbedisce alle (necessarie e razionali) leggi e ai rapporti che vivono nell'istinto dell'artista. Questo sentimento dell'essere 'tutto al suo posto' è interpretabile soltanto partendo da un punto di proporzionamento che, come nel soggetto (*subjectum*) dell'autore, così in quello del ricevente (nella loro terza, interna realtà), sia presente come una specie di fattore costante. Non si tratta di qualche costante 'oggettiva' o statica, quanto piuttosto di una specie di risonanza, che nasce quando si crea conformità tra la realtà 'effettiva' e quella 'artistica': questa risonanza cioè nasce e comincia a funzionare come punto di proporzionamento nella 'terza', realtà interna, sia dell'autore che del ricevente, nel caso della corrispondenza delle due altre realtà, quella effettiva e quella artistica.

### c) Contenuto e forma

Da tutto ciò che è stato detto finora è deducibile l'idea dei due scrittori sulla questione del rapporto tra contenuto e forma. Nella loro riflessione non esiste il dualismo tra contenuto e forma: in un'opera organica tutto ciò che sia suggerito dall'ispirazione o intuizione va al suo posto in un rapporto necessario, senza che in tale processo creativo pensiero, sentimento e forma (quest'ultima concepita come la intendono nell'estetica normativa: cioè, come qualcosa di esteriore) siano separabili. Il contenuto nasce insieme alla forma, dato che senza quella non esisterebbe come fatto estetico. Si può conoscere il contenuto dal mo-

<sup>15</sup> D. Kosztolányi, *Versek szövegmagyarázata* [Spiegazione testuale dei versi], in Id., *Ábécé* cit., pp. 167-71: 171.

<sup>16</sup> Pirandello, *Per uno studio sul verso di Dante*, p. 311.

mento in cui esso diventa forma, corpo che esiste fuori del suo creatore. Il suo divenire, il processo creativo, è creazione di forma, che viene descritta da entrambi gli scrittori, mettendone in rilievo particolari differenti, come un vero e proprio processo di nascita.

Nelle parole stesse di Kosztolányi:

Lo stile è la casualità stessa. Lo era e lo è per sempre. È il gioco volubile del nostro capriccio incostante che viene plasmato dal nostro corpo a immagine e somiglianza di sé stesso. Non mi meraviglio se l'orrore della carta bianca – l'horror vacuo d'autore – ogni volta coglie il vero artista quando si mette alla scrivania. Tanto è vero che tutto il processo è tanto rischioso [...] La nostra strada [...] è oscura. Non ci sono semafori. Le nostre fermate non hanno nome. Andiamo avanti ciechi e insicuri, e non sappiamo, dove e perché arriviamo<sup>17</sup>.

Secondo Pirandello, il 'sentimento della forma', cioè l'intuizione di quest'ultima, è quel tutto che crea i particolari dell'opera d'arte: è l'essenza segreta, lo spirito dell'opera, l'anima del poeta. La creazione è l'evoluzione spontanea e istintiva dell'intuizione di base, in forma concreta e sensibile. L'intuizione della forma dispone di quell'energia che la rende realtà, che la partorisce come corpo con un'esistenza fisica:

Soltanto l'arte, quando è vera arte, crea liberamente: crea, cioè, una realtà che ha solamente in se stessa le sue necessità, le sue leggi, il suo fine, poiché la volontà non agisce più fuori, a vincere tutti gli ostacoli che si oppongono a quei fini di pratica utilità a cui tendiamo nell'altra creazione interessata, voglio dire in quella che tutti ci sforziamo di fare, quotidianamente, della nostra vita, così come possiamo; ma agisce interiormente, nella vita a cui intendiamo dar forma, e di questa forma appunto, ancora dentro di noi, ma già viva per se stessa e dunque quasi del tutto ormai indipendente da noi, diviene il movimento. E questa è la vera e l'unica tecnica: la volontà intesa come libero, spontaneo e immediato movimento della forma, quando cioè non siamo più noi a voler questa forma così e così, per un nostro fine; ma è lei, assolutamente libera, poiché non ha altro fine che in se stessa, lei che si vuole, lei che provoca in sé e in noi gli atti capaci di effettuarla fuori in un corpo: statua, quadro, libro; e allora soltanto il fatto estetico è compiuto<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> D. Kosztolányi, *Az írás technikája* [La tecnica dello scrivere], in «A Hét», 14 set. 1919; ancora in Id., *Nyelv és lélek* cit., pp. 369–71.

<sup>18</sup> L. Pirandello, *Teatro e letteratura*, in Pirandello, *Saggi* cit., pp. 1018–24: 1021–2.

Se si vuole, abbiamo due descrizioni del 'parto', indipendente dalla volontà dell'autore, in cui nasce la vita, la vera arte: evidentemente non si tratta della 'pura forma'.

L'idea di Kosztolányi la possiamo riassumere così: l'opera d'arte è autonoma, e non il suo contenuto, ma la sua forma è quel che conta. Kosztolányi accentua l'importanza della forma sempre contro il contenuto, il 'messaggio'. Non nega, perché non può, l'esistenza del significato dell'opera d'arte; ma protesta, come anche Pirandello, contro quella pratica scolastica, la quale identifica l'essenza dell'opera d'arte con il suo contenuto, inteso come abbozzo nudo della sua idea, o dei suoi pensieri, mentre quell'essenza è nella forma.

Occorre dunque affermare che la forma, che i due scrittori chiamano essenza dell'opera d'arte, non è quella che i critici chiamano forma, quando considerano l'opera d'arte organica nella dicotomia tradizionale tra contenuto e forma. Non si tratta di qualche cosa da mettere come un vestito, sullo scheletro emotivo e ideologico dell'opera, quasi ornandolo, come dice più volte anche Pirandello: infatti la creazione, come si è – e hanno – detto, è un processo istintivo, intuitivo–meditativo. Quella che gli artisti chiamano forma, è piuttosto l'opera d'arte stessa, effettuata come corpo, qualcosa che da non esistente (dall'ente senza forma) è divenuto esistente (un ente formato).

L'interpretazione del rapporto contenuto–forma, similmente a quello tra realtà e opera d'arte, funziona come spartiacque tra la concezione tradizionale dell'arte e quella più moderna. Sembra che dopo la svolta metafisico–critica appunto la questione contenuto–forma diventi la più importante, quasi fosse una metamorfosi del problema metafisico. Il rapporto tra contenuto e forma è infatti, più complesso di quello tra realtà e opera d'arte, in quanto quest'ultimo viene appunto concretizzato necessariamente con l'uso delle categorie di forma, contenuto, materia, formazione. La concretizzazione, cioè il loro impiego nel campo dell'arte esistente permette di misurare le possibilità interpretative di tali categorie e conseguentemente di costruire sopra di esse vari sistemi o teorie interpretativi.

Abbiamo già ricordato che Pirandello, Kosztolányi e, a es., i formalisti russi, sono d'accordo nel ritenere che l'essenza dell'arte sia la forma. Anche i formalisti cercavano di eliminare la distinzione e/o contrapposizione tra contenuto e forma, in conseguenza della loro interpretazione dell'essenza dell'arte come un processo formativo. Eppure non intendono allo stesso modo il concetto di forma. Pirandello parla dell'energia autoformativa della forma, che tende, oltre e fuori della volontà coscien-

te dell'autore, a effettuarsi come in esistenza autonoma. Anche Kosztolányi vede la nascita dello stile, cioè il processo di formazione, come un processo oscuro, cieco e insicuro – casuale, e non cosciente. Invece i formalisti, pur rifiutando la tradizionale concezione dualistica, la considerano come un processo cosciente – anche se 'cosciente' per loro non significa più il processo di unione della forma col contenuto ovvero il versamento del contenuto nella brocca della forma –: però, in Aristotele, tutti si incontrano: Pirandello, Kosztolányi e i formalisti russi.

#### d) La ricezione dell'arte

Il tema seguente è la ricezione dell'arte. La forma, intesa come ne abbiamo parlato prima, ha una funzione chiave in essa: giacché appunto la forma – l'esistere concreto dell'opera d'arte così come si è creata – è quel canale attraverso il quale autore e ricevente possono – o non possono – comunicare.

Del 1933 è l'articolo di Kosztolányi intitolato *Művészet és öncsalás* [Arte e autoinganno], in cui si analizzano i problemi del giudizio estetico, della critica, del gusto, arrivando infine alla stessa conclusione di Pirandello, in parte già anche del Romanticismo, più decisamente fatta propria poi dall'estetica della ricezione dei nostri giorni. Il bello, il fatto estetico, nascono con l'attiva partecipazione interna del ricevente: in questo atto succede che il ricevente riesce a trovare quella logica poetica che muoveva l'autore e che veniva trasmessa attraverso la forma dell'opera d'arte.

Kosztolányi ne parla così:

Non esiste poesia di così 'monumentale' e 'avvincente' che sarebbe capace senz'altro di persuadere il lettore. Invano si stende davanti a noi l'Oceano Pacifico o l'Himalaia, basta voltarci, e non esistono più per noi. Anche il lettore deve volere il miracolo. In questo è coautore di pari grado al poeta [...] Deve almeno sedersi, deve almeno volere di non volere altro che l'altro vuole; la bellezza è autosuggerimento, in base a un pretesto idoneo. Perciò è senza valore ogni critica che dal di fuori guarda, mettendosi sopra con aria di superiorità e con arroganza, un'opera d'arte e prima non provava con l'autosuggerimento avvicinarsi a essa. Una critica di questo tipo nega non un lavoro. Nega l'arte stessa, nega l'assioma dell'arte<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> D. Kosztolányi, *Művészet és öncsalás* [Arte e autoinganno], in Id., *Nyelv és lélek* cit., pp. 344–6: 346.



Pirandello, criticando la critica astratta e basata sui sistemi, parla così, accennando all'impossibilità e al miracolo della comprensione-ricezione:

È naturale che ogni espressione raggiunta, mondo creato, a sé, unico e senza confronti, che non può essere più né nuovo né vecchio, ma semplicemente 'quello che è', in sé e per sé in eterno, trovi in questa sua stessa 'unicità' le ragioni: prima, della sua incomprendimento; e poi, e sempre, della sua spaventosa solitudine: la solitudine delle cose che sono state espresse così, immediatamente, come vollero essere, e dunque 'per sé stesse'. E per solo questo fatto sarebbero inconoscibili, come sono, se ciascuno, volendo conoscerle, non le facesse uscire da quell'essere 'per sé stesse', facendo essere per lui, così com'egli le interpreta e le intende.

Chi sa Dante, com'era per sé nel suo poema! Dante, in quel suo essere per sé, diventa come una natura: noi dovremmo uscir da noi stessi per intenderlo com'è per sé, e non possiamo e ciascuno lo intende a suo modo, come può. Egli resta veramente solo nella sua solitudine divina. Non di meno, ogni tempo lo fa suo; ogni tempo riecheggia a suo modo quella sua unica voce [...] e quel nostro necessario riechggiarla non vuol dire fraintenderla o non comprenderla<sup>20</sup>.

In altre parole, potremmo chiamare empatia questo avvicinamento, questo uscire da noi stessi. Naturalmente non c'è garanzia che il processo di autosuggestione riesca, e meno ancora, che possiamo ricreare l'opera d'arte una seconda volta, identicamente all'originale; perché anche se per intendere l'opera d'arte riuscissimo a uscire da noi stessi l'opera d'arte potrebbe rinascere soltanto nella nostra forma, nella forma del ricevente. È questo il rischio della ricezione e – ancora di più – della creazione artistica. Però come tra la realtà effettiva e quella artistica può esistere un rapporto, una risonanza in quella terza, realtà interna, in modo che 'tutto è al suo posto', anche tra l'opera d'arte originale e quella appresa, accolta da noi riceventi, può esistere la stessa relazione: "quel nostro necessario riechggiarla non vuol dire fraintenderla o non comprenderla"<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> L. Pirandello, *Teatro nuovo e teatro vecchio*, in Id., *Saggi cit.*, pp. 227–43: 240.

<sup>21</sup> *Ibid.*

## e) L'indipendenza dell'arte

Non ci vogliono ulteriori ragioni per capire come la concezione della creazione artistica presentata qui sopra renda evidente il fatto dell'indipendenza dell'arte: indipendenza innanzitutto dalla volontà del suo autore, dai pensieri, dai sentimenti troppo vicini; in secondo luogo, indipendenza – da parte dell'autore – da intenti morali o politici, anche se – ovviamente – ciò non significa che un'opera d'arte non possa avere effetto anche in questi campi.

In Kosztolányi l'indipendenza dell'arte si esprime nel modello dell'*homo aestheticus*. È noto che il poeta ungherese una volta, ancora durante i suoi anni universitari, davanti a un vasto pubblico gettò un grido che causò sbalordimento: "la Musa non è una serva". In questo modo voleva eliminare la politica, ossia l'agire sociale, dalla vita dell'arte. Secondo lui, il fine dell'arte è in sé stesso, l'opera d'arte non deve avere scopi morali, di grandi problemi sociali si occupano soltanto gli scrittorucci, e anche lo pseudoromanticismo fanfarone che pretende di salvare il mondo gli è in realtà lontano.

Pirandello la pensa allo stesso modo sull'indipendenza dell'arte: da un lato perché, a suo avviso, la forma è tutto ciò che conta dal punto di vista del valore artistico e da quello del giudizio estetico, e non il contenuto o la moralità dell'opera; d'altronde, la vera arte non può avere scopo esteriore, fuori di sé stessa.

Tutto, certo, può essere materia d'arte, e l'artista riflette, né potrebbe non riflettere, nella sua opera, la vita del suo tempo, in quanto è lui stesso un prodotto della civiltà e della vita morale del suo tempo stesso. Farlo però di proposito, cioè con l'intenzione che sia azione pratica e volontaria del momento, anche per fini nobilissimi ma estranei all'arte, sarà far politica e non arte; ... si pensi che il mistero d'ogni nascita artistica è il mistero stesso d'ogni nascita naturale; non cosa che si possa apposta fabbricare ma deve naturalmente nascere, non a caso e tanto meno a capriccio degli scrittori con libertà senza leggi, come erroneamente suppone chi non sa, ma anzi, obbedientissima alle sue inderogabili leggi vitali [...] scevra d'ogni fine interessato; e se tale non è, perciò solo non sarà più opera d'arte [...]<sup>22</sup>.

E ancora Kosztolányi:

---

<sup>22</sup> L. Pirandello, *Discorso al Convegno Volta...*, in Id., *Saggi cit.*, pp. 1036–42: 1038.

La coerenza di un poeta può essere solamente quella di restare fedele alla sua penna. Il carattere di un poeta può stare soltanto nell'atto di sottoporre tutto ciò che lo alletta all'unico scopo di esprimersi interamente, senza ostacoli <sup>23</sup>.

## Conclusioni

Nel pensiero di Pirandello e Kosztolányi possiamo segnalare alcuni punti d'incontro. Sono temi comuni, su cui ritornano più volte, quelli dell'autore che crea, dell'essenza del processo creativo e della psicologia della creazione. In quanto all'opera, un altro tema è il rapporto tra contenuto e forma e quello tra la realtà effettiva e quella artistica. In quanto al ricevente, è da menzionare la concezione della forma come canale comunicativo, e la ricezione empatica. Quest'ultima non è presente nei loro scritti solamente come descrizione della propria pratica critica, ma anche come atteggiamento critico-estetico preteso a tutti coloro che producono opinione sulle opere d'arte. Le loro idee su questi temi sono molto affini, quasi identiche, anche se vengono esposte in contesti diversi e con disuguale minuziosità. Sia Pirandello che Kosztolányi consideravano creazione la formazione, e ritenevano vita l'opera d'arte che viene al mondo spontaneamente, con moto proprio, similmente a un parto.

L'ispirazione, ossia l'intuizione della creazione della forma, che è diretta da potenze profondamente nascoste, ossia dalla logica poetica, è la garanzia dell'organicità dell'opera, in cui non possono esistere elementi estranei (manipolati dalla volontà dell'autore). La vita generata nell'opera d'arte è nello stesso tempo anche eterna, perché è una realtà fissata, in contrasto con la realtà effettiva della vita quotidiana.

La descrizione della creazione dell'opera d'arte come quella di una nuova realtà è interpretabile come un embrione del pensiero gadameriano sull'opera che nasconde in sé l'eccedenza dell'esistenza; come vi si può trovare anche le radici di quel pensiero heideggeriano che questa eccedenza è quella della verità, che viene nell'esistenza attraverso il modo estetico dell'essere – cioè con la creazione e con la ricezione dell'opera d'arte.

L'uomo alla fine dell'Ottocento e ai primi del Novecento ha sperimentato nuovamente il vacillare della fiducia nella possibilità del conoscenza oggettivo, e questa rinnovata sfiducia è terreno di coltura per le nuove filosofie, tra cui il bergsonismo, e nuove credenze, il cui tratto comune è tra gli altri la convinzione nella superiorità del conoscenza

---

<sup>23</sup> D. Kosztolányi, *Arany János 1-7*, in Id., *Lenni vagy nem lenni* cit., pp. 153-201: 164-5.

intuitivo o artistico. Nella condizione moderna dell'uomo anche la filosofia cerca l'unità antica tra uomo e mondo. In questa condizione spesso la poesia è la sola degna del modo di vivere umano; la poesia, una grazia eccezionale, che nel tormento tra l'impossibilità e la necessità della fede può condurre a un porto sicuro.

Benché con diversi accenti, Pirandello e Kosztolányi professano questa convinzione. La loro comune attitudine spirituale-intellettuale è influenzata dalle principali tendenze europee, e tra esse quella di maggior influenza sul pensiero estetico era la filosofia del bergsonismo. L'arte è porto, forse evasione, ma a ogni modo è una risposta, è il risultato autentico e, sul momento, forse il supremo degli sforzi umanamente possibili per la conoscenza della Vita misteriosa.



### *Abstract*

### **Some Thought Affinities between Luigi Pirandello and Dezső Kosztolányi**

This essay examines some areas of Pirandello's and his contemporary, the Hungarian poet Dezső Kosztolányi's aesthetic thinking where the two authors formulated textually similar, sometimes nearly identical thoughts without any demonstrable proof of their mutual influence on each other. These areas are: the psychology of the author and the process of creation, the relation of actual and artistic reality in the literary work, and the conception of form as a mediatory channel in emphatic reception. Both Pirandello and Kosztolányi examine and have similar concepts about the role of language in the process of how literary works' artistic quality is coming into existence, as well as about the role of intuition and meditation in the process of creation; both of them acknowledge the independence of art and believe that art is an independent form of cognition. The main reason of these considerable thought affinities are to be seen, in our opinion, in the European intellectual atmosphere where both authors lived and worked: an atmosphere in which, among others, Bergson's philosophy had a determinant role.

**Alessandro Rosselli**  
*Università degli Studi di Szeged*

## **Amore, facili costumi e omicidi nell'«Ungheria di Cinecittà» (1933–1943)**

Fra il 1933 e il 1943, veicolato dalla diffusione in Italia, a partire dagli anni '20, di una certa letteratura<sup>1</sup>, oggi non ritenuta più tale dagli stessi studiosi magiari<sup>2</sup>, e del coevo teatro ungherese<sup>3</sup>, vi fu nel cinema italiano tutta una serie di film che davano una certa visione dell'Ungheria che può essere definita *l'Ungheria di Cinecittà*<sup>4</sup>.

In questi film, che in sostanza offrivano un'immagine piuttosto falsata di un paese peraltro allora amico e alleato, si coglieva però anche l'occasione per mettere in scena, in quest'Ungheria di sogno, tre situazioni proibite nell'Italia di allora: gli amori piuttosto liberi, i facili costumi e anche gli omicidi, che ufficialmente non esistevano più fin da quando, nel 1926, Mussolini aveva affermato che gli italiani potevano dormire *con le porte aperte*<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Cfr. in proposito M. Lukácsi, *La fortuna della letteratura ungherese in Italia fra le due guerre*, in «Nuova Corvina», Budapest, 4, 1998, pp. 145–59.

<sup>2</sup> Tale giudizio negativo su certa – e non su tutta – la letteratura ungherese di tale periodo mi è stato più volte confermato dai miei colleghi ungheresi dell'Università di Szeged (A.R.).

<sup>3</sup> Cfr. in questo senso A. Ottai, *Eastern. La commedia ungherese sulle scene italiane tra le due guerre*, Roma 2010.

<sup>4</sup> Questa definizione è puramente di comodo perché in effetti Cinecittà, il principale studio cinematografico italiano ancora oggi attivo, fu fondato nel 1937 (A.R.).

<sup>5</sup> La frase di Mussolini in questione è rimasta nel tempo. Purtroppo, ancora oggi, molti italiani credono che tale affermazione del Duce corrisponda a verità: e nemmeno – con l'unica eccezione degli studiosi di storia del periodo – sanno o vogliono rendersi conto che di omicidi sulla stampa italiana del ventennio fascista non si parlava più perché le *veline* (disposizioni alla stampa) emanate dal Ministero della Cultura Popolare proibivano espressamente di farlo. Per un'idea delle disposizioni della censura sulla stampa italiana durante il periodo fascista cfr. N. Tranfaglia (a cura di), *La stampa del regime 1932–1943. Le veline del Miniculpop per orientare l'informazione*, Milano 2005.

## 1. Amori

Sono l'argomento principale del primo film qui analizzato, *Paprika* (1933) di Carl Boese. Nella pellicola, una giovane donna ungherese, Ilonka – detta appunto *Paprika* per il suo carattere esuberante – arriva in Italia per rivedere una vecchia amica italiana con cui è stata a scuola presso l'Educandato di Poggio Imperiale a Firenze. In realtà, la visita ha uno scopo molto particolare: Ilonka infatti è da tempo innamorata del cognato dell'amica, fin troppo preso dalle sue ricerche sulle rane e all'apparenza insensibile a qualunque donna.

Pur di riuscire a far innamorare di lei il giovane che ama, Ilonka-*Paprika* si traveste da cameriera, deve vedersela con il marito dongiovanni dell'amica e superare altre peripezie ma, alla fine, vincerà su tutta la linea e potrà quindi sposare l'uomo che ama e che ora finalmente si è accorto di lei.

Al di là della trama, abbastanza comune nelle commedie sentimentali del periodo, non solo italiane, il film di Carl Boese segna l'inizio dell'*Ungheria di Cinecittà* e, allo stesso tempo, della *mitologia della donna ungherese*<sup>6</sup> come era vista nell'immaginario filmico italiano dell'epoca: appassionata, calda e, soprattutto, a differenza delle donne italiane, del tutto spregiudicata in fatto d'amore; ed è proprio in *Paprika* (1933) di Carl Boese che comincia a tratteggiarsi il suo *prototipo*, talmente tante volte ripetuto in seguito da divenire uno *stereotipo*<sup>7</sup>.

Qualche anno dopo, il *mito della donna ungherese*<sup>8</sup> viene riproposto ne *Gli uomini non sono ingrati* (1937) di Guido Brignone.

Tratto dall'omonima commedia di Alessandro De Stefani<sup>9</sup>, costituisce un classico esempio degli stereotipi sull'Ungheria – e, in particolare, sul-

<sup>6</sup> Anche di tale definizione sono l'unico responsabile (A.R.).

<sup>7</sup> Su *Paprika* cfr. R. Chiti – E. Lancia, *Dizionario del cinema italiano, I: I film dal 1930 al 1944*, Roma 1993, p. 245. Per alcuni giudizi su di esso cfr. C. Carabba, *Il cinema del ventennio nero*, Firenze 1974, p. 47; G. Casadio, *Il cinema dei telefoni bianchi*, in G. Casadio, E.G. Laura, F. Cristiano, *Telefoni bianchi. Realtà e finzione nella società e nel cinema italiano degli anni Quaranta*, Ravenna 1991, p. 15; E.G. Laura, *Il mito di Budapest e i modelli ungheresi nel cinema italiano dal 1930 al 1945*, ivi, p. 48. Sulla protagonista femminile del film cfr. Merlini, Elsa, in E. Lancia – R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano, 2: Le attrici dal 1930 ai giorni nostri*, Roma 2003, pp. 238–9. Su quello maschile cfr. Cialente, Renato, in E. Lancia – R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano, 3: Gli attori dal 1930 ai giorni nostri*, I: A–L, Roma 2003, pp. 146–7. Sul coprotagonista maschile cfr. Viarisio, Enrico, in E. Lancia – R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano, 3: Gli attori dal 1930 ai giorni nostri*, II: M–Z, Roma 2003, pp. 274–5. Sul suo regista cfr. Boese, Carl, in *Filmlexicon degli autori e delle opere*, I: A–C, Roma 1958, pp. 728–30.

<sup>8</sup> Anche di tale definizione sono l'unico responsabile (A.R.).

la donna ungherese – presenti sia nel teatro che nel cinema italiano del periodo.

Nel film, alla stazione di Budapest, un giovane scommette con gli amici che bacerà la prima donna che incontra. Tutto avviene come previsto, ma il giovanotto che ha vinto la scommessa non può immaginare le conseguenze del suo gesto: la ragazza, rimasta talmente colpita dalla sfacciataggine di chi l'ha baciata, manda in fumo il suo precedente fidanzamento e decide di conquistare il suo nuovo uomo. Ci riuscirà, anche con l'approvazione della zia, ex attrice di varietà cui il giovanotto piace, e tutto finirà, come è ovvio, con un matrimonio.

Nel film di Guido Brignone il mito della donna ungherese viene sviluppato stavolta non solo con la conferma delle sue caratteristiche, ma anche dalla sua capacità di passare da un amore sbagliato a uno giusto con il massimo della spregiudicatezza, qualità impensabile in una coetanea ragazza italiana<sup>10</sup>.

Tale stereotipo della donna ungherese viene riconfermato in *Fermo con le mani!* (1937) di Gero Zambuto, opera che resterà nella storia del cinema italiano come film d'esordio di Antonio De Curtis, in arte Totò.

Al di là delle avventure – e disavventure – del protagonista, che da vagabondo spiantato diventa il ricchissimo – e unico – erede della fortuna di un nobiluomo di cui era il figlio naturale e può così assicurare un buon futuro alla bambina che ha preso con lui dopo averla salvata dalla strada, nel film, ambientato in Italia, appare il personaggio di un'artista del varietà ungherese, Éva Frastorny, che, oltre a frastornare – come dice, del resto, il suo stesso cognome – ogni uomo che incontra, non lesina a se stessa l'amore, anzi gli amori: infatti, ha già due amanti, uno per i soldi e l'altro per tutto il resto, ma non le dispiacerebbe neppure averne un terzo che, nei suoi progetti, dovrebbe essere proprio Totò, che in effetti si salva per miracolo. Oltre a ciò, cosa che una sua collega italiana dell'epoca non farebbe mai, Éva Frastorny appare in una sequenza quasi

---

<sup>9</sup> Su di lui cfr. G. Pulce, *De Stefani, Alessandro*, in *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*, Torino 1992, p. 196. Per un'analisi della sua commedia cfr. Ottai, *Eastern* cit., pp. 23, 143, 148, 243, 292.

<sup>10</sup> Su *Gli uomini non sono ingrati* cfr. Chiti – Lancia, *Dizionario del cinema italiano*, I: *I film* cit., p. 369. Per alcuni giudizi su di esso cfr. F. Bolzoni, *La commedia all'ungherese nel cinema italiano*, in «Bianco e Nero», III, 1988, p. 12; S. Della Casa, *La principessa ungherese targata Asti*, in *Paprika. La commedia fra Italia e Ungheria nel cinema degli anni Trenta*, Trieste 1990, p. 23. Ma cfr. inoltre Casadio, *Il cinema* cit., p. 26. Sulla protagonista femminile cfr. *Pola, Isa*, in Lancia – Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 2: *Le attrici* cit., p. 295. Su quello maschile cfr. *Cervi, Gino*, in Lancia – Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 3: *Gli attori* cit., I, pp. 223–4. Sul suo regista cfr. Brignone, *Guido*, in R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 1: *I registi dal 1930 ai giorni nostri*, Roma 2002, pp. 74–5.

del tutto nuda: cosa che, soprattutto in un film italiano del 1937, è piuttosto rara<sup>11</sup>.

Una situazione molto simile, ma stavolta con ambientazione a Budapest, è quella che si svolge in *Piccolo Hôtel* (1939) di Piero Ballerini.

La storia, in questo caso, è quella di un figlio che, dopo anni di assenza, torna nella capitale ungherese dalla madre proprietaria appunto del *Piccolo Hôtel*. Purtroppo per lui, il giovane si innamora di una donna che dice di amarlo ma che, in realtà, vuole solo i suoi soldi. Per soddisfarne i desideri, il figlio sottrae denaro in banca dal conto della madre che, per evitargli l'arresto, è costretta a vendere l'albergo dove ha passato quasi l'intera vita. Come era prevedibile il figlio, che pare venuto dal nulla, vi ritorna, e la donna che ha provocato la rovina economica della madre è già pronta a partire con un altro uomo, e nulla impedisce di pensare che la situazione appena conclusasi si ripeta.

In questo caso va detto che, oltre a riconfermare il già visto ritratto della donna ungherese che, senza alcun pregiudizio, passa con facilità da un amore – o presunto tale, stavolta – all'altro, il film vi aggiunge altri due aspetti piuttosto negativi: l'avidità di denaro e la malvagità, quest'ultima dovuta a una totale insincerità di sentimenti da parte della donna<sup>12</sup>.

Una simile situazione, anche se molto meno cupa della precedente, è riscontrabile in *Ballo al castello* (1939) di Max Neufeld.

Nel film, che ha un'ambientazione ungherese non dichiarata (ma deducibile dalle divise dei militari), una giovane donna che fa parte del balletto della corte di un misterioso principato (anch'esso non dichiarato), innamorata di un giovane ufficiale della guardia del sovrano, che

---

<sup>11</sup> Su *Fermo con le mani*! cfr. Chiti – Lancia, *Dizionario del cinema italiano*, I: *I film* cit., pp. 130–1. Per alcuni giudizi su di esso cfr. Carabba, *Il cinema del ventennio nero* cit., p. 50; ma cfr. inoltre G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, II: *Il cinema del regime 1929–1945*, Roma 1993 (1ª ed. 1979), p. 261. Sul suo protagonista maschile cfr. Totò, in Lancia – Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 3: *Gli attori* cit., II, pp. 243–5. Su quella femminile del film (che era davvero una *soubrette* ungherese che, dagli anni '30 ai '70, fece alcune apparizioni nel cinema) cfr. *Erzsi Paal*, <http://us.imdb.com/name/nm0668652>, 2 pp. Sul suo regista cfr. *Zambuto, Gero*, in Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 1: *I registi* cit., p. 444.

<sup>12</sup> Su *Piccolo Hôtel* cfr. Chiti – Lancia, *Dizionario del cinema italiano*, I: *I film* cit., p. 256. Per alcuni giudizi su di esso cfr. Carabba, *Il cinema del ventennio nero* cit., p. 100; Bolzoni, *La commedia all'ungherese* cit., p. 13; Casadio, *Il cinema* cit., p. 26; Laura, *Il mito di Budapest* cit., p. 43. Sul protagonista maschile del film cfr. *Checchi, Andrea*, in Lancia – Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 3: *Gli attori* cit., I, pp. 142–3. Su quella femminile cfr. *Nucci, Laura*, in Lancia – Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 2: *Le attrici* cit., pp. 265–6. Sul suo regista cfr. *Ballerini, Piero*, in Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 1: *I registi* cit., p. 39.



crede lo tradisca, decide di fargli credere che è l'amante del principe e che solo per ciò è stata promossa prima ballerina: poi, naturalmente, una volta tutto chiarito, tornerà la pace fra i due giovani, che si sposeranno.

In questo caso la ragazza, cui mancano l'avidità di denaro e la malvagità, riconferma in pieno lo stereotipo della donna ungherese, che qui appare di nuovo spregiudicata, anche se stavolta a fin di bene, e che pare pronta a passare senza difficoltà da un uomo all'altro: nulla, infatti, fino alla conclusione del film, ci dice che il passaggio dall'amore con il giovane ufficiale a quello con il principe non possa divenire, da *provvisorio*, *definitivo*<sup>13</sup>.

Un discorso analogo può essere fatto per *Mille lire al mese* (1939), ancora di Max Neufeld, che è anche il *remake* italiano del film ungherese *Havi 200 fix* [200 pengő fissi al mese] (1936) di Béla Balogh<sup>14</sup>.

Nella pellicola, ambientata a Budapest, nel quadro dei preparativi per il collaudo di una stazione televisiva (che, come è stato notato, nel *remake* italiano sostituisce quella radiofonica dell'originale ungherese)<sup>15</sup>, si inseriscono due storie: quella di un giovane ingegnere elettronico che alla stazione litiga con l'amante del suo futuro direttore e poi lo schiaffeggia, e quella della fidanzata del primo che cerca di far assumere a ogni costo il fidanzato e perciò conta, sia pure a fin di bene, sul suo fascino cui il dirigente televisivo non è per nulla immune.

Se anche qui tutto finisce bene e le due coppie originali si ricompongono, tuttavia il film riconferma lo stereotipo della donna ungherese che può passare, anche se stavolta in modo del tutto *provvisorio*, da un amore all'altro senza troppi problemi perché – altra riconferma di cose già viste – completamente priva di pregiudizi e, si potrebbe dire, anche di pudore<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> Su *Ballo al castello* cfr. Chiti – Lancia, *Dizionario del cinema italiano*. I: *I film* cit., pp. 42–3. Per un giudizio su di esso cfr. Casadio, *Il cinema* cit., p. 25. Sulla protagonista femminile cfr. Valli, *Alida*, in Lancia – Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 2: *Le attrici* cit., pp. 357–9. Su quello maschile cfr. Centa, *Antonio*, in Lancia – Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 3: *Gli attori* cit., I, pp. 137–8. Sul suo regista cfr. Neufeld, *Max*, in *Filmlexicon degli autori e delle opere*, IV: *M–N*, Roma 1960, pp. 1269–71.

<sup>14</sup> Sul film di Max Neufeld come rifacimento di *Havi 200 fix* cfr. Casadio, *Il cinema* cit., p. 25; Laura, *Il mito di Budapest* cit., pp. 39–40. Sulla pellicola ungherese cfr. G. Balogh, E. Fazekas, G. Bathory, *Hungarian film. A short history from the beginning until today* [Film ungherese. Una breve storia dagli inizi a oggi], Budapest 1999, p. 16. Sul suo regista cfr. Balogh, Béla, in *Magyar Filmlexikon* [Dizionario del film ungherese], I: *A–N*, Budapest 2005, pp. 49–50.

<sup>15</sup> Per tale notazione cfr. Laura, *Il mito di Budapest* cit., p. 40.

<sup>16</sup> Su *Mille lire al mese* cfr. Chiti – Lancia, *Dizionario del cinema italiano*, I: *I film* cit., p. 212. Per alcuni giudizi su di esso cfr. Brunetta, *Storia del cinema italiano* cit., II, p. 263;

Lo stereotipo sugli amori, in particolare delle donne ungheresi, viene solo in parte ribaltato da *Una moglie in pericolo* (1939), sempre di Max Neufeld.

Nel film, che utilizza solo in parte l'Ungheria o, meglio, un personaggio ungherese, la moglie di un diplomatico magiaro che, corteggiata con insistenza da un assistente del marito che vuole passare una notte con lei dopo un ballo in maschera all'Opéra di Parigi, si fa sostituire dalla sua fedele cameriera che si sacrifica per soddisfare le voglie del giovane diplomatico.

Se il film, come si può notare, ribalta almeno in parte lo stereotipo della donna ungherese, tuttavia il racconto gioca sull'ambiguità: infatti, non è affatto detto che il sacrificio finale della fedele cameriera per salvare la cosiddetta *virtù* della padrona non possa essere stato provocato proprio dalla moglie del diplomatico, che non ha scoraggiato abbastanza le mire su di lei del giovane assistente del marito. Qui, appunto, lo stereotipo della donna ungherese che in amore – o negli amori – si mostra fin troppo spregiudicata, viene ricreato in pieno<sup>17</sup>.

Sulla stessa linea delle opere precedenti, anche se con un'interessante variazione, si colloca *Finisce sempre così* (1939) di Enrique T. Susini.

Nella storia, è messo in scena lo scontro fra due compositori di musica ungheresi: uno vive in campagna, l'altro a Budapest. Il compositore campagnolo si accorge che il collega cittadino, dopo avergli rubato l'amore della cugina budapestina da lui amata, fa passare in continuazione per sue le partiture che il primo gli manda a Budapest per averne il parere. Recatosi nella capitale, dopo aver risolto la crisi coniugale della cugina (il marito infatti la tradiva con le cantanti delle sue sedicenti operette), il cugino di campagna decide di tornare per sempre a casa sua e, infine, si deciderà a sposare la ragazza del villaggio che ha fatto di tutto per farsi notare da lui e vivrà felice con lei.

---

Bolzoni, *La commedia all'ungherese* cit., pp. 12, 18, 20; Della Casa, *La principessa ungherese* cit., p. 24; Casadio, *Il cinema* cit., p. 25; Laura, *Il mito di Budapest* cit., pp. 38–40. Ma cfr. inoltre F. Savio, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930–1943)*, Milano 1975, p. VI; F. Bolzoni, *Avventura a Budapest*, in *Paprika* cit., p. 13; R. Redi, *Quelle commedie scritte al Caffè New York di Budapest*, ivi, p. 20; G.P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, Roma-Bari 1991, pp. 212, 249–250. Sulla protagonista femminile del film, Alida Valli, cfr. nota 13. Su quello maschile cfr. Valenti, *Osvaldo*, in Lancia – Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 3: *Gli attori* cit., II, pp. 260–1. Sul suo regista cfr. nota 13.

<sup>17</sup> Su *Una moglie in pericolo* cfr. Chiti – Lancia, *Dizionario del cinema italiano*, I: *I film* cit., p. 214; per alcuni giudizi su di esso cfr. Brunetta, *Storia del cinema italiano* cit., II, p. 394; Casadio, *Il cinema* cit., p. 25. Sul protagonista maschile, Antonio Centa, e sul suo regista cfr. nota 13.

Il film riconferma il facile passaggio da un amore all'altro da parte della donna ungherese, dovuto alla sua disponibilità, e anche la sua spregiudicatezza: infatti, anche la ragazza che finirà per sposare il compositore di campagna si riallaccia allo stereotipo perché, pur di ottenere il suo scopo, anche se in questo caso onesto, non esita a mettersi in mostra di fronte al futuro sposo in modo del tutto antitetico al comportamento di una coeva donna italiana.

Ma il film contiene anche un elemento di un certo interesse, assente dalle opere precedenti: la netta contrapposizione fra campagna e città che, quasi in omaggio alla direttiva fascista del *ritorno alla terra*, si risolve del tutto a favore della prima<sup>18</sup>.

Rientra negli schemi già indicati anche *La danza dei milioni* (1940) di Camillo Mastrocinque, tratto dalla commedia ungherese *Ho, rukk* [Oh, issa!] di László Fodor, rappresentata in Italia con il titolo *L'affare Kubinsky*<sup>19</sup>.

In questo caso, però, va detto che la vicenda amorosa si inserisce in un contesto più complesso, quello dell'entrata in servizio di un giovane, non ancora davvero assunto, presso una banca di Budapest in cui, oltre a salvare dal fallimento una fabbrica – la *Kunbinsky* del titolo italiano della commedia originale –, fa una rapida carriera e arriverà addirittura a sposare la figlia del presidente dell'istituto bancario che, affascinata dall'intraprendenza – e dalla sfacciataggine – del giovane, da buona donna ungherese in accordo con lo stereotipo in materia del cinema italiano di allora non ha certo perso tempo a mostrargli il suo interesse per lui<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> Su *Finisce sempre così* cfr. Chiti – Lancia, *Dizionario del cinema italiano*, I: *I film* cit., p. 136. Per un giudizio su di esso cfr. Laura, *Il mito di Budapest* cit., p. 44. Sul suo protagonista cfr. *De Sica*, Vittorio, in Lancia – Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 3: *Gli attori* cit., I, pp. 196–8. Sul suo regista, un argentino passato come una meteora nel cinema italiano dell'epoca, cfr. *Enrique T. Susini*, <http://www.imdb.com/name/nm0839846>, pp. 3.

<sup>19</sup> Per una valutazione della commedia cfr. Ottai, *Eastern* cit., pp. 164, p. 187, 190, 216, 223, 247, 292, 311. Sul suo autore cfr. *Fodor, László*, in *Új magyar irodalmi lexikon* [Nuovo dizionario della letteratura ungherese], I: *A–GY*, Budapest 2000, pp. 650–1.

<sup>20</sup> Su *La danza dei milioni* cfr. Chiti – Lancia, *Dizionario del cinema italiano*, I: *I film* cit., pp. 95–6. Per alcuni giudizi su di esso cfr. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, cit., II, p. 267; Redi, *Quelle commedie* cit., pp. 20–1; Casadio, *Il cinema* cit., pp. 26–7; Laura, *Il mito di Budapest* cit., p. 42. Sul suo protagonista maschile cfr. *Besozzi, Nino*, in Lancia – Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 3: *Gli attori* cit., I, pp. 66–7. Su quella femminile cfr. *Volleri, Jole*, in Lancia – Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 2: *Le attrici* cit., p. 371. Sul suo regista cfr. *Mastrocinque, Camillo*, in Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 1: *I registi* cit., pp. 278–9.

Un altro film che rientra nell'argomento qui trattato, anche se utilizza in modo parziale un'ambientazione ungherese (desumibile dai cognomi dei personaggi i cui nomi sono invece, per motivi *autarchici*, italiani) è *Manovre d'amore* (1940) di Gennaro Righelli.

Nella pellicola, tutta centrata sulle esercitazioni di un reparto di cavalleria ungherese, durante le quali un generale e il suo stato maggiore sono ospitati in una casa della zona, ricompare l'elemento degli amori.

Infatti, il padrone di casa ha tre figlie giovani che, con la loro intraprendenza e spregiudicatezza fanno innamorare tre ufficiali loro coetanei per poi sposarli.

Al di là della riconferma dello stereotipo sugli *amori in Ungheria*<sup>21</sup>, il film colpisce anche oggi per un curioso particolare: i cavalleggeri ungheresi vestono l'uniforme della cavalleria italiana, e l'errore è forse dovuto a un disguido del costumista in materia di uniformologia magiara<sup>22</sup>.

Agli stereotipi ormai consolidati sull'argomento risponde anche *Il capitano degli Ussari* (1940) di Sándor Szlatinay, *remake* del film ungherese *Bercsényi-Huszárok* [Gli Ussari di Bercsényi] (1939-40), diretto dallo stesso regista<sup>23</sup> e che, tratto dall'omonima commedia di Sándor Hunyady<sup>24</sup>, era uscito anche in Italia con il curioso titolo *Gli Ussari di Bergery*<sup>25</sup>.

Nel film, un ex capitano degli ussari che si reca a Budapest per pagare i debiti di gioco del figlio, incontra un suo vecchio amore, una ballerina di cui però è innamorato anche il giovane. La rivalità amorosa tra padre e figlio finisce presto: il primo ritornerà con la sua vecchia fiamma, mentre il secondo si consolerà con un'altra donna.

Il film riconferma in pieno lo stereotipo del facile passaggio da un amore all'altro e quindi non aggiunge né toglie nulla ai miti creati e ormai accreditati sul mondo ungherese nel cinema italiano dell'epoca<sup>26</sup>.

---

<sup>21</sup> Anche di tale definizione sono l'unico responsabile (A.R.).

<sup>22</sup> Su *Manovre d'amore* (1940) di Gennaro Righelli cfr. Chiti – Lancia, *Dizionario del cinema italiano*, I: *I film* cit., p. 137, che riporta alcuni giudizi coevi alla sua uscita. Sul protagonista maschile, Antonio Centa, cfr. nota 13. Su quella femminile cfr. *Calamai, Clara*, in Lancia-Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 2: *Le attrici* cit., p. 57. Sul suo regista cfr. Righelli, Gennaro, in Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 1: *I registi* cit., pp. 359-60.

<sup>23</sup> Su tale circostanza cfr. Laura, *Il mito di Budapest* cit., p. 40, che fornisce anche qualche dato sulla pellicola ungherese originale.

<sup>24</sup> Sull'autore della commedia cfr. Hunyady, Sándor, in *Új magyar irodalmi lexikon* [Nuovo dizionario della letteratura ungherese], II: *H-Ö*, Budapest 2000, p. 922.

<sup>25</sup> Sulla circostanza cfr. *I film di produzione ungherese distribuiti in Italia*, *Appendice*; Bolzoni, *La commedia all'ungherese* cit., p. 40.

<sup>26</sup> Su *Il capitano degli Ussari* cfr. Chiti – Lancia, *Dizionario del cinema italiano*, I: *I film* cit., p. 59. Per alcuni giudizi su di esso cfr. Bolzoni, *La commedia all'ungherese* cit., p. 13; Casadio, *Il cinema* cit., p. 37; Laura, *Il mito di Budapest* cit., p. 40. Sul protagonista maschile,

Un correttivo molto valido a tali stereotipi sull'*amore in Ungheria* e sulle donne ungheresi viene invece dato da *Centomila dollari* (1940) di Mario Camerini, maestro della commedia nel cinema italiano degli anni '30 e '40, film intelligente che purtroppo resterà all'epoca un esempio isolato, se non addirittura unico, in tal senso.

In questo caso, la storia ruota attorno a un miliardario americano, Woods, che è a Budapest per un viaggio di affari. Colpito dalla bellezza di Lili Zilahy, una delle telefoniste dell'albergo in cui alloggia, le propone di accettare un assegno di centomila dollari per andare a cena e passare poi la serata con lui. La ragazza ungherese, che è fidanzata e sta per sposarsi, vorrebbe rifiutare ma è invece convinta ad accettare l'offerta dal suo fidanzato e dai familiari di lui, che si rivelano molto avidi e per nulla preoccupati del buon nome della giovane donna. Tuttavia Lili, al momento dell'incontro con Woods, strappa il suo assegno. Il miliardario americano resta molto colpito dal gesto, perché finalmente ha incontrato una persona che non può comprare con il suo denaro. E ciò al punto tale che il giorno dopo, a Vienna, ruba un aereo e arriva all'aeroporto di Budapest con un atterraggio che, come minimo, si può definirne di fortuna. Lì, messo in un'ambulanza per il ricovero in ospedale, sottrae il mezzo dopo aver stordito l'autista e gli infermieri e va al municipio di Budapest dove Lili, rassegnata, sta per sposare il fidanzato che ora disprezza. Sfondata la porta a vetri dell'edificio Woods, ormai innamorato della ragazza la cui onestà lo ha profondamente colpito, rapisce Lili e la porta via per sposarla lui.

Il film è particolarmente importante perché, se all'inizio pare voler rispettare tutti i luoghi comuni e gli stereotipi sull'*amore in Ungheria* e sulle donne ungheresi, in realtà finisce prima per ribaltarli e poi per annullarli del tutto. Infatti, la Lili Zilahy del film è una ragazza onesta con se stessa e con gli altri, e sposerà il miliardario americano per vero amore: e ciò non solo per quanto lui ha fatto per lei, ma anche perché Woods le appare come un cavaliere dei tempi moderni, del tutto opposto all'avidio e meschino fidanzato che stava per sposare ormai non più per amore ma solo perché credeva di non avere alternative. Va detto, però, che il film di Mario Camerini costituisce un esempio più unico che raro in un panorama cinematografico, quello dell'*Ungheria di Cinecittà*, che si limita a ripetere luoghi comuni e stereotipi, e che non avrà seguito<sup>27</sup>.

---

Enrico Viarisio, cfr. nota 7. Su quella femminile cfr. *Tábody, Klári*, in *Magyar Filmlexikon* [Dizionario ungherese del film], II: O-Z, Budapest 2005, p. 1068. Sul suo regista cfr. *Szlatinay, Sándor*, ivi, p. 1049.

<sup>27</sup> Su *Centomila dollari* cfr. Chiti - Lancia, *Dizionario del cinema italiano*, I: I film cit., pp. 73-4. Per alcuni giudizi su di esso cfr. Savio, *Ma l'amore no cit.*, p. VIII; Brunetta, *Storia*

Lo stereotipo sulla situazione analizzata ritorna invece in pieno con *Idillio a Budapest* (1941) di Giorgio Ansoldi e Gabriele Varriale.

In questa commedia sentimentale una giovane donna si trova in un albergo di Budapest i cui ospiti sono tutti giovani musicisti in cerca di scrittura. Un giovane benestante si innamora della ragazza, e per starle vicino si traveste da autista. Aiutato dal suo meccanico, fa scritturare in un locale alla moda tutta l'orchestra. Poi, per un incidente, il falso autista va in prigione ma, uscitone, rivela alla ragazza la sua vera identità e la sposa.

Il film riconferma in sostanza che nella capitale ungherese – con cui, in questo genere di pellicole, viene identificata tutta l'Ungheria – *l'amore è facile*<sup>28</sup>, e anche il cosiddetto *mito di Budapest*<sup>29</sup> ma, in definitiva, non aggiunge granché a quanto già prima visto<sup>30</sup>.

Un discorso più complesso – e anche più interessante – va fatto invece per *L'ultimo ballo* (1941) di Camillo Mastrocinque, tratto dall'omonima opera teatrale di Ferenc Herczeg *Az utolsó tanc* [L'ultimo ballo]<sup>31</sup>.

Infatti, stavolta la situazione messa in scena è molto più complicata rispetto alla media delle opere appartenenti alla cosiddetta *Ungheria di Cinecittà*: in questo caso, la vicenda narrata è quella di una signora della borghesia ungherese, madre di una ragazza con una laurea in medicina, che ha paura di diventare vecchia e, per difendere la sua giovinezza ormai alla fine, fa una vita mondana e senza senso anche se il marito la ama e le è fedele. Un giorno, la donna incontra un uomo di affari per cui perde la testa e che la farebbe divenire adultera, ma tutto ciò viene evi-

---

del cinema italiano cit., II, pp. 257, 258, 267; Bolzoni, *La commedia all'ungherese* cit., pp. 13, 19–20; Id., *Avventura a Budapest* cit., p. 14; Della Casa, *La principessa ungherese* cit., p. 24; Casadio, *Il cinema* cit., pp. 18, 26; Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano* cit., p. 249. Ma cfr. inoltre S.G. Germani, *Mario Camerini*, Firenze 1980, pp. 92–3. Sulla protagonista femminile cfr. Noris, *Assia*, in Lancia – Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 2: *Le attrici* cit., pp. 264–5. Su quello maschile cfr. Nazzari, *Amedeo*, in Lancia – Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 3: *Gli attori* cit., II, pp. 70–2. Sul suo regista cfr. Camerini, *Mario*, in Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 1: *I registi* cit., pp. 84–5.

<sup>28</sup> Anche di tale definizione sono l'unico responsabile (A.R.).

<sup>29</sup> Riprendo tale definizione dal titolo del saggio di Laura, *Il mito di Budapest e i modelli ungheresi nel cinema italiano dal 1930 al 1945*, più volte citato in questo scritto.

<sup>30</sup> Su *Idillio a Budapest* cfr. Chiti – Lancia, *Dizionario del cinema italiano*, I: *I film* cit., p. 167. Per alcuni giudizi su di esso cfr. Bolzoni, *La commedia all'ungherese* cit., p. 14; Casadio, *Il cinema* cit., p. 27; Laura, *Il mito di Budapest* cit., p. 44. Sul protagonista maschile, Osvaldo Valenti, cfr. nota 16. Sui due registi del film cfr. Ansoldi, *Giorgio*, in Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 1: *I registi* cit., pp. 27–8 e Varriale, *Gabriele*, ivi, pp. 433–4.

<sup>31</sup> Per un'analisi della commedia in questione cfr. Ottai, *Eastern* cit., pp. 179, 181, 195, 270, 311. Sul suo autore cfr. Herczeg, *Ferenc*, in *Új magyar irodalmi lexikon*, II cit., pp. 864–5.

tato dall'intervento della figlia, che riporta la madre alla realtà e agli affetti familiari.

*L'ultimo ballo* si eleva quindi ben al di sopra della media dei film italiani del periodo con ambientazione ungherese, forse anche per la sua origine da un testo teatrale molto più serio del solito. In ogni caso, qui l'amore che ci viene presentato non è per nulla facile e, anzi, può diventare addirittura malsano e pericoloso perché frutto di una vera e propria nevrosi<sup>32</sup>.

Un altro film che invece riconferma tutti gli stereotipi sull'argomento è *La fortuna viene dal cielo* (1942) di Ákos Ráthonyi, *remake* del film ungherese *Az ember néha téved* [L'uomo talvolta sbaglia] (1937) di Béla Gaál<sup>33</sup>.

Nel film, ambientato a Budapest, in un cinema una ragazza viene derubata di un gioiello regalato dal fidanzato. Costui, un ricco avvocato più anziano della giovane donna, e che ha salvato dal fallimento il padre di lei, denuncia il furto ma non sa che il ladro, per paura della polizia, ha lasciato il gioiello sul tavolino di un locale notturno dove è stato trovato da una cantante che, sempre affamata, pensa che le sia piovuto dal cielo. Si innesca poi una serie di equivoci che si risolveranno con la rottura del fidanzamento e nella nascita dell'idillio fra la ragazza e il giovane industriale ritenuto a torto la causa del malinteso da cui ha preso le mosse tutta la storia.

Il film, una commedia con alcuni risvolti polizieschi, riconferma nella sostanza gli stereotipi sull'amore in Ungheria, con il fin troppo facile passaggio della protagonista da una storia sentimentale all'altra, ma almeno ha aspetti decisamente comici che mancano in altre pellicole similari<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> Su *L'ultimo ballo* cfr. Chiti – Lancia, *Dizionario del cinema italiano*, I: *I film* cit., p. 365. Per alcuni giudizi su di esso cfr. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, cit., II, p. 266; Bolzoni, *La commedia all'ungherese* cit., p. 14; Redi, *Quelle commedia* cit., p. 261 (che però ne attribuisce la regia a Nunzio Malasomma); Della Casa, *La principessa ungherese* cit., p. 25; Casadio, *Il cinema* cit., p. 27; Laura, *Il mito di Budapest* cit., p. 43. Sulla protagonista femminile, Elsa Merlini, cfr. nota 7. Su quello maschile, Amedeo Nazzari, cfr. nota 27. Sul suo regista, Camillo Mastrocinque, cfr. nota 20.

<sup>33</sup> Devo la segnalazione del *remake* all'amica e collega Gyöngyi Balogh, del *Magyar Nemzeti Digitalis Archivum és Filmintézet* [Archivio Nazionale Digitale e Istituto Ungherese del Film]. Sul suo regista cfr. Gaál, Béla, in *Magyar Filmlexikon* cit., I, pp. 284–5, che contiene anche alcune indicazioni sul film.

<sup>34</sup> Su *La fortuna viene dal cielo* cfr. Chiti – Lancia, *Dizionario del cinema italiano*, I: *I film* cit., pp. 140–1. Per alcuni giudizi su di esso cfr. Bolzoni, *La commedia all'ungherese* cit., p. 36; Casadio, *Il cinema* cit., p. 28; Laura, *Il mito di Budapest* cit., p. 45. Sulla protagonista femminile cfr. Carmi, Vera, in Lancia – Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 2: *Le attrici* cit., pp. 68–9. Su quello maschile cfr. Villa, Roberto, in Lancia – Poppi, *Dizionario del ci-*

Un'opera invece in perfetta linea con situazioni già viste è *Se io fossi onesto* (1942) di Carlo Ludovico Bragaglia, *remake al maschile* della pellicola ungherese *Az hölgy egy kissé bogaras* [La signora è un po' matta] (1938) di Ákos Ráthonyi<sup>35</sup>.

Nel film, che ha un'ambientazione magiara non dichiarata ma deducibile dal cognome dei personaggi, il nipote di un barone viene condannato a tre mesi di prigione per la firma di un assegno con un falso nome. Non vuole però andare in galera, e quindi convince un giovane ingegnere minerario disoccupato a sostituirsi a lui per denaro. L'altro uomo accetta, sconta la pena ma, quando esce, trova ad aspettarlo lo zio barone che lo porta a casa sua per farlo conoscere ai membri della famiglia. Qui incontra la figlia del nobile, se ne innamora, ricambiato e, dopo aver sventato un altro tentativo di imbroglio del vero nipote, rivela la sua vera identità alla ragazza e la sposerà.

Il film, che riproduce tutti gli stereotipi in materia di vicende amorose in Ungheria, ha il suo maggior punto di interesse negli intrighi del vero nipote del barone, che rendono la trama quasi poliziesca<sup>36</sup>.

Ancora più interessante in tal senso del precedente, forse perché con una vera ambientazione magiara, è *Villa da vendere* (1942) di Ferruccio Cerio, *remake* del film ungherese *Ez a villa Eladó* [Villa da vendere] (1935) di Géza Cziffra<sup>37</sup>.

Nella pellicola, sempre in buon equilibrio fra commedia e poliziesco, un giovane sregolato con una villa ipotecata incarica il suo maggiordomo di metterla in vendita. Costui però affitta l'immobile a un suo conoscente, che vi abiterà con la bella nipote. Ma, prima che i due affittuari vi giungano, tre criminali occupano la villa con l'idea di venderla e di intascare il ricavato. Il giovane proprietario, capita la situazione, entra di

*nema italiano*, 3: *Gli attori* cit., II, pp. 277-7. Sul suo regista cfr. Ráthonyi, Ákos, in *Magyar Filmlexikon* cit., II, pp. 885-6.

<sup>35</sup> Sul film di Carlo Ludovico Bragaglia come *remake* della succitata pellicola ungherese del 1938 cfr. Laura, *Il mito di Budapest* cit., p. 41, che fornisce anche alcuni dati sull'opera originale. Sul suo regista cfr. Bragaglia, Carlo Ludovico, in Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 1: *I registi* cit., p. 71.

<sup>36</sup> Su *Se io fossi onesto* cfr. Chiti - Lancia, *Dizionario del cinema italiano*, I: *I film* cit., pp. 303-4. Per alcuni giudizi su di esso cfr. Brunetta, *Storia del cinema italiano* cit., II, p. 272; Bolzoni, *La commedia all'ungherese* cit., pp. 20, 21, 22, 24; Casadio, *Il cinema* cit., p. 28; Laura, *Il mito di Budapest* cit., p. 40. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano* cit., p. 255. Sul protagonista maschile, Vittorio De Sica, cfr. nota 18. Su quella femminile cfr. Mercader, Maria, in Lancia - Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 2: *Le attrici* cit., pp. 237-8. Sul suo regista cfr. nota 35.

<sup>37</sup> Sulla circostanza del *remake* cfr. Laura, *Il mito di Budapest* cit., p. 48, che fornisce anche alcuni dati sul film ungherese. Sul suo regista cfr. Cziffra, Géza, in *Magyar Filmlexikon* cit., I, pp. 172-4.



notte nell'edificio, si fa passare anche lui per un ladro e infine consegna i tre malviventi alla polizia cui rivela la sua vera identità. Nel frattempo, è riuscito a innamorarsi, ricambiato, della ragazza che doveva abitare nella sua villa e, con l'aiuto di una vecchia e ricchissima zia, risolverà i suoi problemi economici, potrà sposare la giovane donna e avrà la villa come regalo di nozze.

Anche in questo caso, se vi è una riconferma degli stereotipi sui facili amori in Ungheria, il film opera un buon equilibrio tra commedia e poliziesco che lo rende ancora oggi interessante perché non perde colpi sino al finale<sup>38</sup>.

La parabola degli amori nei film dell'*Ungheria di Cinecittà* si conclude con *La carne e l'anima* (1943) di Vladimiro Strichewsky, cupo melodramma a lieto fine con una reale ambientazione ungherese.

Nel film, la *vedette* del *Kabará Odalisk* di Budapest è licenziata dopo una lite con il proprietario del locale. Rimasta senza lavoro, per l'intervento di un'amica rintraccia il padre, che l'aveva abbandonata da bambina, ora capostazione in una cittadina di provincia, e va da lui. Lì incontra un giovane macchinista di cui, corrisposta, si innamora. La loro storia d'amore viene però messa in pericolo dal padrone del *cabaret*, che la ritrova e la descrive a tutti come donna di facili costumi. Disperata, la ragazza tenta di uccidersi ma il giovane macchinista la raggiunge e la salva. Poi, affrontato il persecutore, le dice che per lui il passato non ha nessun valore ma conta solo il presente.

Con questo melodramma, in cui l'ambientazione ungherese si spiega anche con il tipo di storia narrata, si chiude un certo modo di mettere in scena l'Ungheria, e gli amori lì possibili e altrove no, nel cinema italiano degli anni '30 e '40. E la conclusione, almeno in apparenza, sembra davvero rispettare lo stereotipo sulla donna ungherese visto in tanti film precedenti<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> Su *Villa da vendere* cfr. Chiti – Lancia, *Dizionario del cinema italiano*, I: *I film* cit., pp. 383–4. Per alcuni giudizi su di esso cfr. Bolzoni, *La commedia all'ungherese* cit., p. 14; Casadio, *Il cinema* cit., p. 28; Laura, *Il mito di Budapest* cit., p. 40. Sul suo protagonista maschile, Amedeo Nazzari, cfr. nota 27. Su quella femminile, Vera Carmi, cfr. nota 34. Sul suo regista cfr. Cerio, *Ferruccio*, in Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 1: *I registi* cit., pp. 104–5.

<sup>39</sup> Su *La carne e l'anima* cfr. Chiti – Lancia, *Dizionario del cinema italiano*, I: *I film* cit., p. 64. Per alcuni giudizi su di esso cfr. Savio, *Ma l'amore no* cit., p. XXI, nota 10; Brunetta, *Storia del cinema italiano* cit., II, p. 189; Id., *Cent'anni di cinema italiano* cit., p. 210; Laura, *Il mito di Budapest* cit., p. 46. Sulla protagonista femminile cfr. *Miranda, Isa*, in Lancia – Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 2: *Le attrici* cit., p. 246. Su quello maschile cfr. *Girrotti, Massimo*, in Lancia – Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 3: *Gli attori* cit., I, pp. 282–4. Sul suo regista cfr. Strichewsky. Vladimir Dimitri (V.D. Striževskij), in *Filmlexicon degli autori e delle opere*, VI: S, Roma 1964, pp. 1137–8.

## 2. Facili costumi

Nella *semplicità dell'amore magiaro*<sup>40</sup> messa in scena, a favore della collettività italiana degli anni '30 e '40, dalle pellicole dell'«Ungheria di Cinecittà», non può mancare, oltre alla *mitologia della donna ungherese* e alla sottolineatura del suo carattere appassionato, caldo e spregiudicato, anche quella dei suoi facili costumi, del tutto diversi da quelli, che dovevano per forza essere casti e puri, delle coeve donne italiane.

Tutto ciò appare evidente fin da *Paprika* (1933) di Carl Boese, in cui Ilonka fa di tutto e non esita di fronte a nulla pur di ottenere il suo amore e crea così il sopracitato stereotipo della donna ungherese<sup>41</sup>.

Tale idea viene confermata anche dalla protagonista de *Gli uomini non sono ingrati* (1937) di Guido Brignone in cui la protagonista, Giorgina Huszti, non solo permette che la si baci in pubblico ma poi si rende conto che l'uomo che l'ha fatto è quello giusto per lei, e oltretutto se ne serve per liberarsi del precedente fidanzato<sup>42</sup>.

Ma, se nella donna ungherese del film di Guido Brignone c'è ancora un minimo di positività negli scopi che si prefigge, del tutto negativa è la Éva Frastorny di *Fermo con le mani!* (1937) di Gero Zambuto: infatti, oltre ad apparire quasi del tutto nuda – cosa che, all'epoca, una donna italiana non poteva proprio permettersi di fare – la protagonista femminile di questo film ha già due amanti – uno per i soldi, l'altro per tutto il resto – e non disdegnerebbe affatto di averne anche un terzo, certa com'è di poterli dominare e maltrattare a suo piacimento per la sua indubbia bellezza<sup>43</sup>.

Lo stereotipo in negativo della donna ungherese di facili costumi è confermato ancora – ed esacerbato – da Aurora Burg, protagonista femminile di *Piccolo Hôtel* (1939) di Piero Ballerini: infatti la donna, che si concede agli uomini che hanno denaro e che, dopo aver rovinato la madre del protagonista maschile del film, forse rovinerà anche l'uomo con cui va via. Aurora Burg, quindi, ai facili costumi dello stereotipo aggiunge altri due caratteri negativi: l'avidità e la malvagità<sup>44</sup>.

Un personaggio meno negativo del precedente, ma comunque sia spregiudicato anch'esso nel perseguire e raggiungere il suo scopo, è la Greta Larsen protagonista di *Ballo al castello* (1939) di Max Neufeld, in cui la giovane ballerina si serve del falso amore con il principe per ri-

---

<sup>40</sup> Di tale definizione sono l'unico responsabile (A.R.).

<sup>41</sup> Su *Paprika* cfr. nota 7.

<sup>42</sup> Su *Gli uomini non sono ingrati* cfr. nota 10.

<sup>43</sup> Su *fermo con le mani!* cfr. nota 11.

<sup>44</sup> Su *Piccolo Hôtel* cfr. nota 12.

conquistare quello vero con l'ufficiale della guardia. Ma, anche stavolta, la spregiudicatezza dei modi di Greta porta a inserirla, almeno secondo i canoni dell'epoca, nell'ambito delle donne di facili costumi<sup>45</sup>.

Un discorso molto simile può essere fatto anche per Magda, protagonista di *Mille lire al mese* (1939), ancora di Max Neufeld: la giovane donna, anche se esercita il suo fascino sul direttore della stazione televisiva per far assumere comunque il suo fidanzato, corre in continuazione il rischio di rimanere presa nel suo stesso gioco e di passare da un amore all'altro proprio come una donna ungherese di facili costumi per antonomasia<sup>46</sup>.

Rientra nella stessa categoria anche Mary Arnold-Verdier, protagonista di *Una moglie in pericolo* (1939), sempre di Max Neufeld. Moglie di un diplomatico ungherese insidiata da un suo assistente che vuol passare una notte d'amore con lei, Mary non esita a sacrificargli la fedele cameriera pur di non cederle e di rimanere nella rispettabilità. Nulla però ci dice che alla base di tale improvvisa e bruciante passione del giovane non ci siano proprio i facili costumi della moglie del diplomatico ungherese, che evita l'adulterio solo perché capisce di essersi spinta fin troppo oltre<sup>47</sup>.

Una donna di facili costumi, almeno per l'Italia degli anni '30 e '40, può essere considerata la Maritza di *Finisce sempre così* (1939) di Enrique T. Susini, che però è scusata dallo scopo finale che si prefigge: vuol sposare – e ci riuscirà – il giovane compositore di campagna perché davvero innamorata di lui, e quindi ricorre a tutti i mezzi che ha, oltre che alla sua bellezza semplice<sup>48</sup>.

Su questa stessa linea si colloca la giovane Herta, protagonista de *La danza dei milioni* (1940) di Camillo Mastrocinque. La ragazza, infatti, è affascinata dall'intraprendente e sfacciato impiegato arrivato dal nulla e inseritosi nella banca presieduta dal padre, e ricorre a ogni possibile trucco per non lasciarselo sfuggire<sup>49</sup>.

La stessa cosa si può dire, con in più l'aggravante del facile passaggio da un amore all'altro, delle tre giovani donne protagoniste di *Manovre d'amore* (1940) di Gennaro Righelli<sup>50</sup>, e della protagonista de *Il capitano degli Ussari* (1940) di Sándor Szlatinay<sup>51</sup>, mentre un correttivo impor-

---

<sup>45</sup> Su *Ballo al castello* cfr. nota 13.

<sup>46</sup> Su *Mille lire al mese* cfr. nota 16.

<sup>47</sup> Su *Una moglie in pericolo* cfr. nota 17.

<sup>48</sup> Su *Finisce sempre così* cfr. nota 18.

<sup>49</sup> Su *La danza dei milioni* cfr. nota 20.

<sup>50</sup> Su *Manovre d'amore* cfr. nota 22.

<sup>51</sup> Su *Il capitano degli Ussari* cfr. nota 26.

tante – ma isolato – all'idea della donna ungherese di facili costumi viene offerto da *Centomila dollari* (1940) di Mario Camerini: la Lili Zilahy protagonista del film accetta infatti l'assegno che le dà il miliardario americano Woods per cenare e passare la notte con lui solo per l'insistenza dell'avidio e meschino fidanzato ma poi, troppo onesta per cessare di essere davvero se stessa, strappa l'assegno e così fa anche a pezzi lo stereotipo della donna ungherese di facili costumi ormai affermatosi nel cinema italiano del periodo<sup>52</sup>.

Lo stereotipo però è duro a morire e riprende in pieno il suo dominio in *Idillio a Budapest* (1941) di Giorgio Ansoldi e Gabriele Varriale<sup>53</sup> ma subisce un ulteriore – e ugualmente isolato – correttivo con *L'ultimo ballo* (1941) di Camillo Mastrocinque: la protagonista del film, Titta Marcus, non è affatto per definizione una donna di facili costumi, sarebbe quasi spinta a divenirlo dalla paura di invecchiare che le procura una vera e propria nevrosi, ma riesce a evitare di finire in tale situazione per l'intervento della figlia<sup>54</sup>.

Tuttavia, lo stereotipo continua a prevalere sull'intelligenza, e vi rispondono bene sia l'Anna Illes de *La fortuna viene dal cielo* (1942) di Ákos Ráthonyi<sup>55</sup> che la Clara Vareghi di *Se io fossi onesto* (1942) di Carlo Ludovico Bragaglia<sup>56</sup> e la Lydia di *Villa da vendere* (1942) di Ferruccio Cerio<sup>57</sup>: va però detto che, in tutti e tre i casi le donne, definibili di facili costumi per la loro spregiudicatezza, hanno l'unico scopo di sposare l'uomo che amano senza facili passaggi da un amore all'altro e quindi, per un certo aspetto, contravvengono allo stereotipo ormai corrente.

Un discorso a parte merita invece *La carne e l'anima* (1943) di Vladimiro Strichewsky, opera che mette fine all'Ungheria di Cinecittà. In questo caso, infatti, la protagonista del film, Katrin, rispetta lo stereotipo della donna ungherese di facili costumi, ma con una complicazione che pare contraddirlo, anche se poi tale aspetto non viene approfondito: se infatti la donna è divenuta tale – cosa che le viene rinfacciata –, ciò è dovuto alle circostanze non molto fortunate della vita che ha vissuto fino a quel momento. Ma l'argomento non viene sviluppato sino in fondo perché il film, anche se è uno dei rari esempi tra i film italiani ambientati in Ungheria – assieme a *Piccolo Hôtel* (1939) di Piero Ballerini e a *L'ultimo ballo* (1941) di Camillo Mastrocinque – a sfuggire al genere della com-

---

<sup>52</sup> Su *Centomila dollari* cfr. nota 27.

<sup>53</sup> Su *Idillio a Budapest* cfr. nota 30.

<sup>54</sup> Su *L'ultimo ballo* cfr. nota 32.

<sup>55</sup> Su *La fortuna viene dal cielo* cfr. nota 34.

<sup>56</sup> Su *Se io fossi onesto* cfr. nota 36.

<sup>57</sup> Su *Villa da vendere* cfr. nota 38.

media, invece di adottare la dimensione del dramma anche sociale sceglie quella del melodramma con redenzione finale protagonista che, proprio per tale motivo, riconferma il suo carattere iniziale di donna ungherese di facili costumi<sup>58</sup>.

### 3. Omicidi

Fra le  *cose proibite*<sup>59</sup> di cui non si poteva parlare in Italia durante il ventennio fascista, oltre al divorzio c'era anche l'omicidio: infatti il Duce, fin dal 1926, aveva affermato che gli italiani potevano dormire  *con le porte aperte*.

Era quindi necessario, se si voleva realizzare un film poliziesco, ambientarlo in un paese diverso dall'Italia, e uno dei luoghi scelti per tale tipo di pellicole fu proprio l'Ungheria.

Il primo film poliziesco italiano che, in qualche modo, fa riferimento al paese amico e alleato è *Freccia d'oro* (1935) di Corrado D'Errico e Piero Ballerini.

Nella pellicola, in cui alcuni personaggi hanno cognomi ungheresi, su un treno internazionale (la *Freccia d'oro* del titolo, il cui modello è però il ben noto *Orient Express*) una banda di criminali vuole impadronirsi dei valori che si trovano nella cassaforte di un'apposita carrozza. Il colpo però fallisce e all'ultimo minuto viene anche evitato un disastro ferroviario.

Il film, come si può notare già dalla trama, rispetta tutte le regole del genere, e l'ambientazione non italiana si rivela importante anche per evitare guai con la censura<sup>60</sup>.

Opera più complessa della precedente è invece *Il serpente a sonagli* (1935) di Raffaello Matarazzo, tratto dall'omonima commedia di Edoar-

---

<sup>58</sup> Su *La carne e l'anima* cfr. nota 39.

<sup>59</sup> Riprendo la definizione dal titolo di un capitolo del volume di Carabba, *Il cinema del ventennio nero* cit., pp. 19-28.

<sup>60</sup> Su *Freccia d'oro* cfr. Chiti - Lancia, *Dizionario del cinema italiano*, I: *I film* cit., p. 143, che contiene anche alcuni giudizi critici coevi all'uscita del film. Sul protagonista maschile cfr. *D'Ancora, Maurizio*, in Lancia - Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 3: *Gli attori* cit., pp. 174-5. Su quella femminile cfr. *Ferida, Luisa*, in Lancia - Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 2: *Le attrici* cit., pp. 131-2. Sul primo regista cfr. *D'Errico, Corrado*, in Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 1: *I registi* cit., p. 148. Sul secondo, Piero Ballerini, cfr. nota 12.

do Anton<sup>61</sup>, in cui l'ambientazione ungherese non dichiarata è deducibile dai cognomi dei personaggi.

Nel film, un'insegnante in un collegio femminile è uccisa con il veleno. Nella sua camera, proprio la stessa notte della morte, è stato udito il sibilo di un serpente a sonagli. L'ispettore di polizia incaricato delle indagini sospetta all'inizio di una collegiale che dormiva vicino alla vittima ma poi scopre il vero assassino, il cuoco del collegio, un pericoloso maniaco.

Anche in questo caso, sono rispettate tutte le regole del genere, compresa l'identificazione di un falso colpevole, che poi si rivela utile per scoprire quello vero. Ma, una volta di più, ciò che davvero importa è l'ambientazione in un paese straniero per poter mostrare quanto in Italia non si può far vedere<sup>62</sup>.

Dovranno però passare alcuni anni perché nel cinema italiano appaia un film con una trama poliziesca, sia pure con ambientazione magiara: infatti, il regime non amava il genere, anche letterario, e nell'agosto 1941 un provvedimento del Ministero della Cultura Popolare proibiva a tutti gli editori di pubblicare collane di libri gialli perché le loro storie erano ritenute nocive alla gioventù<sup>63</sup>.

È però probabile che la normativa non fosse valida per il cinema, sempre a patto che le pellicole poliziesche fossero ambientate all'estero<sup>64</sup>, e a tali direttive corrisponde in pieno *Confessione* (1941) di Flavio Calzavara.

Il film, con ambientazione ungherese non dichiarata ma desumibile dal cognome dei personaggi, ruota attorno a un omicidio. In un circo, di

<sup>61</sup> Sull'autore della commedia da cui è tratto il film cfr. A. Carella, *Anton, Edoardo*, in *Dizionario della letteratura italiana del Novecento* cit., p. 19, che fornisce anche alcuni dati sul testo.

<sup>62</sup> Su *Il serpente a sonagli* (1935) cfr. Chiti – Lancia, *Dizionario del cinema italiano*, 1: *I film* cit., p. 308. Per un giudizio su di esso cfr. A. Prudenzi, *Raffaello Matarazzo*, Firenze 1990, pp. 19–20. Sul protagonista maschile, Nino Besozzi, cfr. nota 20. Sul coprotagonista cfr. *Stoppa, Paolo*, in Lancia – Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 3: *Gli attori* cit. II, pp. 218–20. Sul suo regista cfr. *Matarazzo, Raffaello*, in Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 1: *I registi* cit., p. 279.

<sup>63</sup> Sulla circostanza cfr. O. Del Buono, *L'altro giallo di Scerbanenco*, Prefazione a G. Scerbanenco, *Cinque casi per l'investigatore Jelling*, Milano 1995, p. VII. Lo stesso autore – ivi, p. VIII – sottolinea però che il divieto venne aggirato dagli editori, che continuarono a pubblicare romanzi gialli in altre collane di varia letteratura.

<sup>64</sup> Va ricordato, infatti, che in un articolo apparso sulla stampa più apertamente fascista si raccomandava di premettere alla traduzione di ogni romanzo poliziesco straniero la seguente dicitura: *Usi e costumi della polizia e della giustizia non sono italiani*. Sulla circostanza cfr. Del Buono, *L'altro giallo di Scerbanenco* cit., p. VIII. L'estensore della frase non si rendeva davvero conto che in tal modo dava dell'Italia fascista l'immagine di un paese del tutto senza legge.

notte, scoppia un violento litigio tra un uomo e una donna, durante il quale interviene un giovane lanciatore di coltelli: ma uno sparo uccide il primo uomo. Il giovane interventuto per far cessare la lite viene accusato dell'omicidio ma alla fine la vera colpevole, una donna che ha sparato all'ex amante nel corso dell'alterco, confessa l'assassinio.

Il film risulta ancora oggi interessante, se non altro per un particolare: la polizia – ma certo, non quella italiana – trova all'inizio un falso colpevole, che non riuscirebbe a dimostrare la sua innocenza se la vera assassina non confessasse. Ed è ovvio che una simile critica dei metodi fin troppo sbrigativi della polizia non poteva essere tollerata se la vicenda si fosse svolta in Italia<sup>65</sup>.

Un'interessante variazione sul tema è invece costituita da *Brivido* (1941) di Giacomo Gentilomo, tratto dalla *pièce* teatrale di Alessandro De Stefani<sup>66</sup>.

In questa commedia poliziesca ambientata a Budapest, un autore di romanzi gialli non riesce a scrivere il suo nuovo libro dopo aver già preso un anticipo dal suo editore. Lo scrittore, che è anche alle prese con la gelosia della moglie nei confronti della sua segretaria, si trova a improvvisarsi *detective*: infatti, nell'appartamento sopra il suo è stato commesso un omicidio. Una donna in procinto di divorziare dal marito è stata uccisa, e la polizia sospetta e arresta il giovane amante di lei: i due, infatti, litigavano molto spesso. Tuttavia, lo scrittore non crede alle conclusioni della polizia e compie un'inchiesta per suo conto: finirà per scoprire che il vero assassino della donna è il marito, che dal divorzio sarebbe uscito economicamente rovinato e, forse, trarrà materiale dall'accaduto per scrivere finalmente il suo libro.

Il film, ambientato a Budapest anche se in pratica tutto girato in interni salvo due sequenze, può permettersi di parlare di due *cose proibite* nell'Italia di allora: l'omicidio e il divorzio. Ma, al di là di tutto ciò, il film contiene anche un altro elemento in potenza eversivo se non vi fosse l'ambientazione ungherese: anche stavolta, la polizia cerca – e ciò si vede fin troppo bene – la soluzione più semplice e a portata di mano per l'omicidio, che finisce per rivelarsi quella sbagliata. Però, anche in que-

---

<sup>65</sup> Su *Confessione* cfr. Chiti – Lancia, *Dizionario del cinema italiano*, I: *I film* cit., p. 84. Per un giudizio su di esso cfr. C. Bragaglia – F. Di Giammatteo, *Cinema e circo. Una lunga amicizia*, Firenze 1992, p. 48. Sulla protagonista femminile del film cfr. *Barbara, Paola*, in Lancia – Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 2: *Le attrici* cit., pp. 21–3. Sul suo regista cfr. *Calzavara, Flavio*, in Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 1: *I registi* cit., p. 83.

<sup>66</sup> Su Alessandro De Stefani cfr. nota 9.

sto caso, si tratta appunto della polizia ungherese e non di quella italiana<sup>67</sup>.

Un film che invece riporta il poliziesco alla dimensione del dramma è *Tentazione* (1942) di Hans Hinrich, *remake* del film ungherese *Kísértés* [Tentazione] (1941) di Zoltán Farkas<sup>68</sup>.

La pellicola, che fra l'altro è interpretata da un attore e da un'attrice ungheresi allora in trasferta in Italia, si qualifica come un dramma poliziesco con una certa tendenza al *mélo* e ruota attorno a un giudice di Budapest. Il magistrato, uomo di solidi principi morali, deve istruire il processo a carico di un ingegnere accusato di aver ucciso la moglie. La sua moralità viene messa a dura prova da una cantante, molto bella, amante dell'accusato. La donna ciruisce il giudice per ottenere la liberazione del suo uomo. Il giudice è sul punto di cedere alle attenzioni e alle false promesse della donna ma poi non lo fa e, condotta un'inchiesta che scagiona l'accusato e consegna alla giustizia il vero colpevole del delitto, può tornare a casa senza aver ceduto alla tentazione che avrebbe potuto spingerlo a rinnegare se stesso e tutto il suo passato.

Il film si presenta quindi come una storia piuttosto scabrosa e torbida che, oltre a mostrare il solito stereotipo della donna ungherese di facili costumi e ingannatrice – che ricorda da vicino la protagonista femminile di *Piccolo Hôtel* (1939) di Piero Ballerini –, contiene altri due elementi che potrebbero risultare *controproducenti*<sup>69</sup> nell'Italia fascista di allora: innanzitutto, non solo un magistrato di solito integerrimo sotto ogni aspetto può rivelarsi un uomo e, come tale, cedere a una tentazione femminile; poi, il protagonista giunge anche lui a scoprire che l'inchiesta preliminare della polizia ha portato a una conclusione errata che potrebbe far condannare un innocente: ovvio, però, che ciò presuppone una critica all'operato della polizia consentita dall'ambientazione

---

<sup>67</sup> Su *Brivido* cfr. Chiti – Lancia, *Dizionario del cinema italiano*, I: *I film* cit., p. 52. Per alcuni giudizi su di esso cfr. Bolzoni, *La commedia all'ungherese* cit., p. 13; Casadio, *Il cinema* cit., p. 27; Laura, *Il mito di Budapest* cit., p. 43. Sul protagonista maschile cfr. *Melnati, Umberto*, in Lancia – Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 3: *Gli attori* cit., II, p. 39. Su quella femminile, Maria Mercader, cfr. nota 36. Sul coprotagonista maschile, Andrea Checchi, cfr. nota 12. Su quella femminile, Clara Calamai, cfr. nota 22. Sul suo regista cfr. *Gentilomo, Giacomo*, in Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 1: *I registi* cit., pp. 201–2.

<sup>68</sup> Devo la segnalazione anche di tale *remake* all'amica e collega Gyöngyi Balogh. Sul regista della pellicola ungherese cfr. *Farkas, Zoltán*, in *Magyar Filmlexikon* cit., I, p. 245, che contiene anche alcune indicazioni sul film.

<sup>69</sup> Con tale termine veniva definito nell'Italia fascista tutto ciò che contribuiva a dare una cattiva immagine del paese.



ungherese, e che certo la censura non avrebbe permesso se la vicenda del film si fosse svolta in Italia<sup>70</sup>.

Un ritorno al poliziesco puro e semplice è invece costituito da *La Pantera nera* (1942) di Domenico M. Gambino.

Nel film, in un locale notturno di Budapest (il cui nome dà il titolo alla pellicola) sono uccisi un ispettore e un agente di polizia. Un nuovo funzionario, incaricato di svolgere le indagini sul doppio delitto, scopre che il *night club* è la base di una banda internazionale di criminali che sgominerà, oltre a risolvere il caso dei due omicidi iniziali.

In questo poliziesco allo stato puro, forse ispirato dal coevo *noir* americano, l'ambientazione budapestina serve a mettere in scena due efferati omicidi e azioni criminali che, per definizione, in Italia non potevano accadere. Ma il film contiene un altro elemento che poteva essere ritenuto all'epoca sovversivo: nel corso del racconto, infatti, si allude al fatto che l'ispettore e l'agente di polizia uccisi all'inizio fossero complici della banda di criminali, e che quindi la loro morte era dovuta proprio a tale situazione non certo molto onorevole per due membri delle forze dell'ordine<sup>71</sup>.

Al dramma criminale con risvolti di nevrosi appartiene invece *Gioco pericoloso* (1942) di Nunzio Malasomma.

Tratto dall'omonima opera teatrale di László Fodor e András Hindi<sup>72</sup> il film, che può rientrare anche nel genere poliziesco-giudiziario, ruota attorno a una moglie che durante un processo confessa un inesistente adulterio per scagionare il marito accusato di aver ucciso il suo presunto amante. Il consorte è assolto, ma tra i due sposi nasce uno stato di crescente tensione che si scioglierà solo quando la donna ammette di aver causato la tragedia con alcune lettere anonime da lei stessa scritte perché gelosa alla follia del marito.

---

<sup>70</sup> Su *Tentazione* cfr. Chiti – Lancia, *Dizionario del cinema italiano*, I: *I film* cit., pp. 339–40. Per alcuni giudizi su di esso cfr. Bolzoni, *La commedia all'ungherese* cit., p. 14; Casadio, *Il cinema* cit., p. 28; Laura, *Il mito di Budapest* cit., pp. 43–4. Sul protagonista maschile cfr. Kiss, *Ferenc*, in *Magyar Filmlexikon* cit., I, pp. 519–20. Su quella femminile cfr. Szelezky, *Zita*, in *Magyar Filmlexikon* cit., II, p. 1023. Sul suo regista cfr. Hinrich, *Hans*, in *Filmlexicon degli autori e delle opere*, III: *H–L*, Roma 1959, pp. 211–2.

<sup>71</sup> Su *La Pantera nera* cfr. Chiti – Lancia, *Dizionario del cinema italiano*, I: *I film* cit., pp. 243–4. Per un giudizio su di esso cfr. Savio, *Ma 'amore no* cit., p. XXI, nota 7. Sulla protagonista femminile cfr. Gloria, *Leda*, in Lancia – Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 2: *Le attrici* cit., pp. 166–7. Su quello maschile cfr. Gazzolo, *Lauro*, in Lancia – Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 3: *Gli attori* cit., I, pp. 265–6. Sul suo regista cfr. Gambino, *Domenico (D. Bartolomeo Maria)*, in Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 1: *I registi* cit., pp. 192–3.

<sup>72</sup> Per una valutazione dell'opera teatrale cfr. Ottai, *Eastern* cit., p. 270 nota 54. Su László Fodor cfr. nota 19. Sul suo coautore, András Hindi, non è stato possibile reperire alcun riferimento bibliografico.

Il film di Nunzio Malasomma non pare aggiungere molto alle pellicole italiane sugli omicidi ambientate in Ungheria: gli va però accreditato il tentativo, solo in parte riuscito, di un approfondimento psicologico della protagonista femminile alla base di un omicidio del tutto inutile e privo di senso<sup>73</sup>.

Si chiude così *la stagione degli omicidi*<sup>74</sup> all'interno delle pellicole italiane degli anni '30 e '40 ad ambientazione magiara. E anche questa branca particolare dell'*Ungheria di Cinecittà* doveva certo servire non solo a mostrare al pubblico italiano quelle *cose proibite* che all'epoca non si potevano ambientare in Italia, ma soprattutto a distrarlo dalle preoccupazioni quotidiane fra le quali, dal 1940, c'era una guerra mondiale che avrebbe segnato la fine del regime fascista ma anche la distruzione del paese.



### Abstract

#### Love, Easy Virtues and Murders in the 'Hungary of the Cinecittà' (1933–1943)

Between the years 1933 and 1943 (that is, in a real Fascist era) an image of Hungary is getting formed in the Italian cinema which is surely false in many aspects, but which can be defined as the "Hungary of the Cinecittà", even if such a tendency began to exist much before the inaugural (1937) of the most important and principal *city of the Italian cinema*. In the Italian films of those years set in Hungary all those situations appeared which were officially prohibited in the Fascist Italy, such as easy loves, easy virtues (not only in terms of love but also in terms of behaviour) and murders. These can calmly take place in the friend and allied country, even if all that does certainly not give a nice image of Hungary.

---

<sup>73</sup> Su *Gioco pericoloso* cfr. Chiti – Lancia, *Dizionario del cinema italiano*, I: *I film* cit., p. 154. Per alcuni giudizi su di esso cfr. Bolzoni, *La commedia all'ungherese* cit., p. 14; Redi, *Quelle commedie* cit., p. 21; Della Casa, *La principessa ungherese* cit., p. 25; Casadio, *Il cinema* cit., p. 28. Sulla protagonista femminile, Elsa Merlini, cfr. nota 7. Su quello maschile, Renato Cialente, cfr. nota 7. Sul suo regista cfr. *Malasomma, Nunzio*, in Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 1: *I registi* cit., p. 258.

<sup>74</sup> Di tale definizione sono l'unico responsabile (A.R.).

**Alessandro Rosselli (\*) – Antonio D. Sciacovelli (\*\*)**

(\*) *Università degli Studi di Szeged* – (\*\*) *Università dell'Ungheria Occidentale, Polo di Szombathely*

## **Diari e canzoni dell'infelicità<sup>1</sup>**

Nella storia del comportamento dei popoli non è raro incontrare quell'atteggiamento – oggi sempre più raro – con cui parte dell'opinione pubblica esprime il suo entusiasmo per la belligeranza, l'intraprendenza guerresca, la politica di aggressione, le 'guerre lampo', per poi risvegliarsi di fronte alla dura realtà dello sterminio incondizionato, della distruzione, della ferocia, dell'emergere dei peggiori sentimenti umani spesso sostenuti dalla ragion di stato. Tali manifestazioni di entusiasmo si accompagnano a sentimenti di gioia, soddisfazione, felicità, indotti soltanto dall'euforia incosciente delle masse spesso radicalmente manipolate, mentre i sentimenti contrari appartengono soprattutto alla sfera intima dell'individuo, al momento in cui ci si ritrova in compagnia dei propri pensieri, dei ricordi del tempo di pace, o si riflette sulla situazione contingente, sulle miserie dell'uomo che si scaglia contro l'altro uomo, che distrugge con accanimento belluino quanto costruito con enorme dispendio di energie e ricchezze, per ragioni da tempo dimenticate. I diari e le canzoni dell'infelicità, letti, raccontati, recitati durante una pausa di riflessione tra le giornate di un convegno sui primi momenti della Grande Guerra, sono lo specchio – parziale, soggettivo, incompleto – di questo ripiegarsi dell'uomo in se stesso nel corso di eventi terribili e luttuosi, che solo di rado gli offrono la possibilità di ricordare cosa siano la gioia, la felicità, l'allegria, mentre sullo sfondo tuonano i mortai, volano le schegge e gli arti dilaniati, il cielo della notte s'illumina a giorno per le fiamme e i lampi che portano la morte, la disperazione, l'infelicità.

---

<sup>1</sup> I brani e le poesie di *Diari e canzoni dell'infelicità* sono stati recitati dagli autori del presente articolo nel corso dell'evento omonimo che ha avuto luogo il 30 maggio 2014 presso il Centro di Promozione Territoriale di Sistiana (Trieste) nell'ambito del Convegno Internazionale di Studi «Dalla Galizia al Carso».

## 1. Diari dell'infelicità

### Dal Diario di guerra di Mátyás Antal

L'autore di questo diario, Mátyás Antal, era un carpentiere nel piccolo paese ungherese di Jászszentandrás. Mátyás si era arruolato il 3 gennaio 1915 a Budapest, nel 5° Reggimento ferroviario imperial e regio. Dopo l'addestramento militare fu mandato sul fronte russo, dove rimase in servizio fino al 15 maggio 1916. Venne poi trasferito nel 68° Reggimento ordinario imperial e regio di fanteria e, come soldato di questa formazione, partecipò ai combattimenti sui fronti russo ed italiano: combatté in Volinia e nella battaglia di Doberdò, dove fu fatto prigioniero il 23 maggio 1917. Tornò a casa il 28 dicembre 1919 e, per aver trascorso più di 12 settimane di servizio al fronte, ricevette la Croce di Carlo per la truppa, istituita nel 1916 dall'imperatore Carlo I d'Austria. Il diario di Mátyás fu scritto in due piccoli quaderni senza ordine preciso e cronologico: le note si susseguono casualmente, disgiunte in diversi capoversi; il diarista continuava praticamente a scrivere sulla pagina che sul momento trovava vuota. Particolarmente cara gli fu la scrittura in forma lirica a rime. Gli elementi più importanti di questi pezzi lirici sono la nostalgia e l'amore per la patria. Un esempio di grande interesse è la poesia di commiato dedicata a un suo compagno morto in prigionia.

Questo libro è di Mátyás Antal. Sono nato il 24 febbraio 1888, in Ungheria, nella contea di Szolnok, nel piccolo villaggio denominato Jászszentandrás. In pace non ero mai soldato. Mi sono sposato nel 1912, mia moglie si chiama Anna Tóth, nata nel 1892. Ci siamo sposati il 27 ottobre 1912. Mio figlio, László Antal, è nato il 27 luglio 1913 ed è morto il 31 luglio 1913. Mia figlia, Mariska Antal, è nata il 17 marzo 1915. Fino a oggi sono nati questi due figli. Il 27 luglio 1914 scoppiò la guerra e io mi ero arruolato il 3 gennaio 1915 a Budapest, nel 5° Reggimento del Genio Ferrovieri. Vi rimasi fino al 14 aprile. Il 14 aprile partimmo da Újpest per i Carpazi. Nella regione di Bereg costruimmo delle strade, e vi rimanemmo fino al 15 maggio. Il 15 maggio, con il Reggimento del Genio Ferrovieri, fummo trasferiti nella regione di Ung. Allora iniziammo il rifornimento [di munizioni] da Hajasd. Arrivati in Galizia, a Sztarij Szanbor, il 12 giugno, vi rimanemmo per un breve riposo fino al 27 luglio. Il 27 luglio ripartimmo per Unow per rifornire i tedeschi in Russia di munizioni e di viveri. Il rifornimento fu iniziato lì il 2 agosto e vi restammo fino al 29. Il 29 ci trasferimmo a Wladimir Wolinski, in Russia, dove rimanemmo fino al 27 settembre. Il 27 entrammo a Luck, dove restammo fino al 5 ottobre. Il 5 eravamo

già a Turcsin, dove ci fermammo fino al 2 novembre. Il 2 arrivammo a Volica, e ci acquartierammo lì fino al 15 gennaio 1916. Il 15 gennaio eravamo a Nowostow e ci fermammo fino al 20 aprile. Il 20 ci trovavamo a Lobacsefka dove restammo fino al 10 quando fummo sostituiti dai cinquantenni, mentre noi eravamo trasferiti a Budapest e, da lì, a Praga, al 68° Reggimento. Arrivammo a Praga il 23 maggio. Dopo aver ricevuto 14 giorni di licenza, partii per casa il 23 giugno. Da lì, l'ultima volta, ripartii l'8 luglio. Il 14 luglio lasciammo Praga assieme al convoglio militare. Arrivati il 16 in Galizia, a Kamianka, io mi recai in ospedale a causa di una malattia agli occhi. Fui in ospedale fino al 17 settembre. Da lì venni subito mandato al fronte. Il 23 raggiunsi il mio reggimento, dove fui assegnato al 4° drappello della 4ª Compagnia di fanteria. Rimanemmo in Russia fino al 12 febbraio 1917. La sera della nostra partenza eravamo stipati sui vagoni per Stojanow, dopodiché arrivammo al fronte italiano. Scendemmo dai vagoni a Sesana il 17. Entrammo la prima volta in linea di combattimento il 2 marzo. Fui fatto prigioniero il 23 maggio. Il 24 maggio giungemmo al campo con il campanello [?], dove restammo fino al 9 giugno. Fummo in 1.100 a essere trasferiti in treno ad Avezzano, in un grande campo di prigionieri dove arrivammo l'11 giugno. Vi rimasi fino al 28 luglio. Lo stesso giorno mandarono 300 persone, tra le quali me stesso, a Firenze. Fummo poi in 30 a entrare al servizio di un signore coegale<sup>2</sup>. Iniziammo il lavoro il 1° agosto. Il 20 febbraio 1918 fui colpito da una malattia, per cui il 12 marzo venni ricoverato in un ospedale fiorentino da dove uscii il 18. Lo stesso giorno tornai in fortezza<sup>3</sup> e, il 21, dal signore del coegale. Lavoravo già da una settimana quando mi ammalai di nuovo. Tornai in fortezza, nella città di Firenze, il 19 aprile. Ripresi il lavoro ad Aljano l'11 maggio, ma fui colpito nuovamente da qualche malattia. Il 30 agosto contrassi la malaria, e fui costretto a letto per una settimana. Dopo ripresi il lavoro, e rimasi in quel luogo fino al 12 novembre. Il 2 fui mandato a Monte Cufane. Ho scritto fino a questo momento, il giorno 7 gennaio 1919<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Con buona probabilità, questo sostantivo – che in italiano non esiste ma che si trova così in originale nel diario del soldato – è frutto di una parola italiana mal capita da chi ha scritto queste note: è possibile, invece, che si tratti di un proprietario terriero locale che dava lavoro ai prigionieri di guerra austroungarici.

<sup>3</sup> È probabile che si tratti della Fortezza da Basso, che negli anni della prima guerra mondiale servì come carcere-alloggio per i soldati nemici catturati, anche dopo il loro ritorno dal lavoro in cui erano impiegati.

<sup>4</sup> La traduzione dei brani e delle poesie del *Diario* di Mátyás Antal è a cura di K. Dávid.

### **Pregghiera di un prigioniero di guerra**

Dice il Signore:  
Non aprire la bocca al pianto  
e frena le lacrime agli occhi  
perché i tuoi gesti saranno premiati.  
Dice il Signore:  
E dalle terre nemiche ritorneranno  
e alla fine fiducia avranno.  
E dice il Signore:  
E i tuoi figli torneranno nella loro terra.  
Signore della luce eterna al mondo, t'imploro,  
e i miei sospiri dalla profondità delle tenebre  
e della funesta servitù s'innalzano al tuo trono.

### **Alla patria**

Canta l'uccellino sul ramo germogliato  
che il più bel paese è l'Ungheria al mondo.  
Mormorano le onde del Tibisco e del Danubio  
che è l'Ungheria la più bella corona del mondo.  
Risplende ogni stella nel cielo stellato  
che l'Ungheria è il regno delle fate nell'intero globo.  
Mi batte il cuore ardente e con ogni suo colpo dice:  
che la splendida patria magiara sia benedetta.  
(6 marzo 1918)

### **La vita di un camerata prigioniero**

Triste è la sorte del camerata imprigionato  
più triste è della vita dell'usignuolo in inverno.  
Ché la voglia dell'uccello ritorna in primavera  
ma non vi ritorna la voglia al soldato in prigionia.  
La sua sorte di giorno in giorno rimane triste com'era,  
perché non sa il giorno in cui la sua liberazione arriva.  
Ma la pena dell'usignuolo coll'inverno se ne va  
siccome gli ritorna la sua libertà,  
non al gregario che rimane rinchiuso  
e che la libertà non l'avrà mai più.  
Ritira pallido il berretto sopra il ciglio  
e pensa a quando per lui torna  
la bella vita, quand'è libero.  
Domanda al suo compagno "quando torniamo a casa"  
che gli risponde "fratello, soltanto Dio lo sa".  
Torna allora afflitto a letto dove rimane seduto

sommerso nel suo pensiero tutto addolorato,  
sospira ogni tanto con gli occhi alzati al cielo  
ché Dio salvi da siffatta sorte ogni altr'uomo.  
Portaci, Dio, il giorno che ci rende liberi  
ché possiamo abbracciare i nostri cari  
e adorare assieme alle nostre compagne  
il glorioso nome del nostro Signore. Amen.  
(6 marzo 1918)

### **L'ultimo congedo dai genitori di un camerata ungherese morto in Italia**

Vai respiro funesto nella bella patria ungherese!  
Dì ai miei genitori, al loro gran dolore  
che qui, nella città di Gaselmaggiore,  
loro figlio morto è da prigioniero.  
Il giovane Gergely Bács non è più in vita,  
giace ormai sotto il mortale coperchio.  
Finita è la mia vita qui, lontano da voi,  
lontano in terra straniera, cari genitor'.  
Ma non rattristatevi, genitori buoni,  
perché Dio voleva che la mia morte fosse qui.  
Che nella malattia non mi assisteste  
ed il cuore non ve lo addoloraste!  
Perché fu il volere di Dio che ho avuto un sostegno  
che mi curava, quanto dalla sorte gli fu permesso.  
Per volontà di Dio è stato ordinato  
che io fossi dal vostro cerchio a Lui chiamato.  
Vi ringrazio perché mi avete bene educato,  
Dio rimanga ancora con voi per lungo tempo.  
Ma la vita non mi era un gran piacere  
ho dovuto lasciarvi nella più bella etade.  
Ora v'indirizzo le mie ultime parole  
augurando che vi benedica il Signore!  
Amati fratelli, ora mi rivolgo a voi,  
state sempre buoni con la madre ed il padre,  
non copriteli d'angoscia e di dolore,  
ché non meriterebbero da voi un tal male.  
Rimanete fedeli in tutta la vita  
per ottenere infine la grazia divina!  
Caro dottore, ti ringrazio di tutto  
perché 'l mio dolore hai mitigato spesso.  
Sii benedetto per sempre da Dio:  
così finisco anche le mie parole d'addio.  
Egredi "zukszfürher", interpreti dei miei dolori,  
parlo ora a voi per poter salutarvi.

In compenso della vostra gentilezza accettate  
la mia gratitudine e l'augurio d'una vita beata.  
Soldati, miei compagni, vorrei parlarvi,  
con poche parole a congedarvi:  
a Dio non posso chiedere altra cosa  
che vi protegga da una tale sfortuna,  
e un dì nella nostra patria vi riconduca,  
per lodarlo assieme alla vostra cara compagna.  
Questa è la cosa che Gergely Bács vi augura  
ch'è morto in terra straniera, lontana dalla sua patria.  
Stanno posandomi in tomba, mio alloggio eterno,  
sarò seppellito in un paese straniero.  
Con ciò finisco, non dico più nulla,  
abbiate la protezione divina!  
Ti salutiamo anche noi, amico caro,  
il nostro buono e rispettato compagno,  
abbi pace e un riposo tranquillo,  
ti manteniamo nel nostro buon ricordo,  
sii benedetto e la tua anima ritorni nel cielo,  
Dio sia con te e anche con noi!  
(6 marzo 1918)

### **Versi in memoria della prigionia in Italia**

Caro buon amico, mi ricordo bene di quella funebre settimana che quattro anni fa abbiamo passato a casa, nella nostra cara patria, assieme alla nostra famiglia. Quanto lontani siamo stati cacciati dalla sorte, quanto lontani siamo l'uno dall'altro! Tutti quanti siamo dispersi in ogni angolo della terra, e non abbiamo potuto festeggiare insieme la Pasqua, la festa della resurrezione di Gesù Cristo. E non possiamo cantare insieme nella nostra cara chiesa, sulle nostre labbra non può sorgere il canto che Cristo oggi è risorto. Alleluia, perché [?] l'uomo si rallegri, alleluia, sia ringraziato Dio; io passo la Pasqua qui, nella prigionia italiana, cosa che non immaginavo mai, e la mia anima è piena di nostalgia per la casa. Mando un sospiro al cielo, caro amico: chiediamo l'aiuto di Dio, preghiamo e pensiamo alla sofferenza di Gesù Cristo, nostro Signore, per quanto aveva sofferto per noi e per come sopportava questo. Sopportiamo anche noi con l'anima pacata le nostre sofferenze in Prigionia e Dio ci aiuterà, lo vedrai, caro amico, Dio ci penserà. Vedi che il Papa, per confortarci il cuore, ha mandato uno dei 12 discepoli di Cristo, che tanto abbiamo aspettato. L'abbiamo circondato: era un vescovo che abbiamo accettato con anima gioiosa. Lui si rivolgeva a noi con le parole che seguono: gentili prigionieri! Vi auguro una buona Pasqua! Sia con voi la benedizio-



ne di Dio che vi aiuti a liberarvi dalla prigionia ed a tornare a casa tra le braccia della vostra famiglia, per rivedervi con i vostri cari nella bella patria d'Ungheria!  
(6 marzo 1918)

Continuo ancora a scrivere perché la sera è ancora lontana e sto rinchiuso da solo nella mia piccola stanza. C'è una finestrina dalla quale si può guardare verso l'Ungheria. Spesso ci vado, a scrutare il cielo, e mando un sospiro: oh, Dio, se io fossi l'uccellino e potessi cercare la mia amata compagna per raccontarle le mie pene e i miei lamenti. Sono malato, ma allora guarirei; è già da due settimane che sto a letto. Il dottore mi ha già visitato due volte. Oh, mia cara compagna, se tu conoscessi la mia funesta vita! Ora son 14 giorni che solo di notte ho con me compagni ungheresi, che la mattina escono a lavorare, e così resto tutto il giorno da solo. Non c'è nessuno per confortarmi, per dirmi una parola, per offrirmi da mangiare, e non c'è nessuno che porti un bicchiere d'acqua. Beh, quante volte dico, in un giorno: Dio, ti prego, fammi liberare da questa funesta vita. Prendo le foto di mia moglie e della mia carissima figlia, e le guardo a lungo. Quasi mi sorridono. Ma le lacrime bagnano il petto perché le guardo invano: non mi parlano. Mi sciolgo allora in un pianto che diventa il mio conforto e più facile viene poi il sonno; aspetto la sera perché i miei compagni ritornino e preparino la polenta che sarà la nostra cena. Ho scritto queste righe il 6 marzo 1918, durante la prigionia italiana, mentre ero ammalato per una colica di fegato e stavo chiuso in una piccola stanza, per ricordarmi di questo lungo pomeriggio.  
(6 marzo 1918)

L'Italia ha dichiarato la guerra,  
ancora la terra trema sotto i nostri piedi.  
Non pensavamo questo, che il popolo italiano,  
nostro buon alleato, ci avrebbe lasciato.  
Attenzione, gente di nessuno, pezzente e traditore,  
popolo birbante con figli birbanti,  
il vostro collo calpesteranno i nostri piedi.  
Ti pentirai, vedrai, dei tuoi atti,  
quando sentirai la forza delle nostre braccia del sessantotto.  
Non tremiamo al tuo grido,  
ci hanno già mandato pallottole anche altri,  
di voi cento volte più numerosi, eppure avevano fallito.  
È arrivata anche la vostra ora, vedrete,  
vi domeremo, gente infedele,  
e la gloria l'avremo noi alla fine.  
Con voi la linea del fronte s'allarga soltanto,

e se è di uno più o meno, a noi non importa affatto.  
Abbiamo ancora soldati pronti in numero sufficiente,  
ma non ce ne vogliono tanti, a pensarci bene.  
Invano crepitano le vostre armi,  
di voi ogni ungherese ne ammazza ben cento.  
Siate quanto volete ottimi prodi  
incontro a voi vanno i ragazzi ungheresi.  
Così, per avvisarvi, partono subito,  
e sarà proprio bene se vi fermate davanti a loro.  
I valorosi soldati del sessantottesimo reggimento  
non temono gli italiani dai pantaloni larghi.  
Sta in linea la truppa dal viso allegro  
attendendo dal tenente il comando.  
Aspetta, alleato traditore italiano,  
i terremoti arrivano in coppia.  
Lungo l'Isonzo ci sono molti fossi  
lì ci aspettano gli italiani cacciatori.  
Ma con loro faremo i conti  
come se fossero vermi odiati  
Aspettate perfidi 'taliani ,  
sta avvicinandosi la vostra estrema ora,  
e se foste ancora in vita quando la pace si firma,  
essa con il nostro sangue rosso sarà scritta.  
Non piangete donne e madri  
da voi torneremo lodati  
baceremo ogni sposa, madre e donzella  
se la pace percorre la nostra patria bella.  
(6 marzo 1918)

Sopportavo in pace ciò con cui mi avevano inflitto le tue sacre  
braccia,  
combattevo in prima linea per la mia bella patria.  
Vedo lampeggiare il tuo rancore triste  
sopra i campi bagnati di sangue nell'ombra della morte.  
E mentre io lottavo contro i milioni di gente  
Tu stavi accanto a me con il tuo scudo difensore.  
Da me è fuggita, all'ordine delle tue parole,  
la pioggia delle pallottole della fischianti morte.  
Quanti compagni son caduti ed, ecco, io sono vivo,  
ho attraversato il profondo fossato di sangue sparso.  
Ma piangendo ora ti grida la mia bocca  
Perché i nemici mi sopraffanno con forza,  
Sono prigioniero in terra straniera, lontana,  
caduto lontano dalla mia bella ungherese patria.  
Dalla bella patria ungherese, dalla mia piccola casa,

e da chi mi piange come fossi morto, la cara famiglia orfana.  
Qui non capiscono la mia parola,  
a nessuno importa  
se il cuore mi si insanguina.  
Ma in terra straniera a chi importa,  
quanto grand'è il dolore che solo a me pesa.  
Se non c'è uomo almeno sii tu, Dio, che m'intendi!  
I miei sospiri giungano fino a te, Signore!  
Tu che mente mortale è incapace di cogliere  
Poni sul mio cielo oscuro l'arcobaleno di speranze!  
Si versano per me le lacrime dei vinti  
Non sanno dove sto e non conoscono le mie pene.  
La mia famiglia in angoscia e la mia piccola casa,  
mio Signore-creatore, te le offro ora.  
Oh, se potessi mandargli un messaggio  
Che affiderei al vento, che scriverei sulle nuvole!  
Ma sono polvere inutile ed incapace,  
Dalla triste prigionia non gli posso scrivere.  
Discendi a loro sulle ali della grazia,  
non lasciare orfani quelli che mi piangono ora.  
Digli di aspettarmi e di sperare,  
sii con loro tra le sventure per sempre.  
E sii con quelli che con me percorrevano  
i flussi infuriati e violenti della strage.  
A chi è caduto in prigionia o ancora sta sul campo di guerra,  
dà forza mentre ai morti reca grazia.  
Per proteggere la santa causa  
come premio di sacrificio il sangue di tanti era versato.  
La tua lancia lì distesa e il tuo scudo preso in mano  
aiutino il tuo regno al trionfo definitivo.  
Signore, quella bandiera, Signore, quel trionfo,  
non lasciarlo strappare dalle mani del tuo popolo!  
Il nostro sangue sia fonte d'un futuro migliore,  
e di un'Ungheria lieta; sia principio dell'alba,  
che segue al lutto nero e alla notte cupa,  
dalla servitù che della notte cupa è più luttuosa.  
Signore dell'eterna luce del mondo,  
i miei sospiri supplichevoli s'innalzino al tuo trono.  
Vieni e dissolvi la notte! Intendi il mio grido,  
e ridai speme alla mia anima afflitta!  
La mia preghiera sale con fiducia mentre t'implora  
E porta anche a me una salvezza benedetta. Amen.  
(Aliano, 13 ottobre 1918)

## Invito

Alla festa dei russi, dei traditori rumeni e degli italiani, per l'anno del 1917, nelle valli delle montagne della Russia, nei freddi Carpazi e sul difficile fronte rumeno. Sotto l'aperto cielo di Dio, con tempo buono o brutto, di notte e di giorno, con l'intervento di un'orchestra che offre la musica come dono, l'esercito ungherese e quello austriaco organizzano un ballo, cui tutti i signori che stanno a casa o sono del luogo sono invitati dagli organizzatori, tra i quali i principali sono il corpo degli ufficiali ungheresi ed austriaci, i soldati del 68° reggimento di fanteria, del 38°, del 37° e del 79°, e il fido esercito dei tedeschi.

L'ordine del ballo:

csardas lento: granata 28 e 30

csardas fresco: fucileria

quartetto: scarica di mitragliatrici

valzer viennese: assalto alla baionetta

valzer: granata a mano e bomba

polka: shrapnel numero 7 e numero 12

tango: granata numero 18 e numero 24

La musica è offerta dalle armi ungheresi ed austriache.

Il violino è il fucile *Manlicher* del 68° Reggimento contro il vecchio fucile *Schwerhaubit*.

La viola è il buon antico cannone dalla bocca grande, i tamburini sono le armi dei reggimenti 68, 38, 37 e 79.

I prezzi:

per la prima classe: pallottole russe nella linea rumena,

per la seconda: granata russa in riserva,

per la terza: *shrapnel* russo a chi si tira indietro.

Poi, invitiamo anche quelli del luogo o coloro che sono rimasti a casa, e quelli che si tirano indietro, a partecipare a questo ballo il più numerosi possibile.

Alle vivande e alle bevande ci penseranno gli organizzatori.

Colazione: arrosto di *kozak* con salsa russa

Pranzo: costoletta di maiale russo e costola con il rumeno arrosto

Cena: champagne russo, italiano e rumeno, e poi i rachi rubati dai serbi e dagli italiani.

Gli organizzatori non si assumono la responsabilità dell'incolumità degli ospiti.

Rimaniamo con rispetto: noi, soldati dell'esercito ungherese e austriaco, massacratori dei russi, degli italiani, dei serbi e dei rumeni.

Ho scritto questo il 17 gennaio 1919, nella mia triste prigionia, un giorno piovoso. È appena arrivato il pranzo: zuppa di fagioli, ovvero solo acqua.  
(17 gennaio 1919)

## 2. Canzoni dell'infelicità

Uno degli autori più rappresentativi del primo Novecento letterario ungherese, Dezső Kosztolányi (1885–1936), ha regalato ai suoi lettori non soltanto immortali romanzi, novelle, traduzioni, liriche di ammirevole perfezione formale, illuminanti scritti sulla lingua e sulla cultura ungherese, ma anche quella particolare prospettiva – in qualche modo vicina alla poetica del fanciullino di memoria pascoliana – che si esprime al meglio nella silloge *I lamenti del povero fanciullino* [A szegény kisgyermek panasza], pubblicata in prima istanza nel 1910, poi accresciuta fino all'edizione definitiva del 1923. La lirica che segue, introduttiva al volume omonimo pubblicato nel 1915<sup>5</sup>, è un momento di pura elegia vissuto con gli occhi e i sentimenti del *fanciullino*.

### Kosztolányi Dezső *Mio fratello [Öcsém]*

Mio fratello oggi è soldato, sul confine  
davanti ai monti della Serbia, serve l'Imperatore,  
e quando penso alle sue notti mi batte forte il cuore  
accendo un lume e così gli son vicino.

Tra mille baionette, di notte in mezzo ai carri  
gli occhi che brillano come dei cari punti esclamativi.  
Chissà dove guarda? Chissà dove brillano  
i suoi occhi, tra mille altri? – nessuno lo sa, nemmeno lui.

Fratello mio, mio fratellino, nel clamore della battaglia  
ti mando un bacio, in mezzo al fumo degli spari; e una poesia  
per sentire che tuo fratello è lì, per farti pensare  
ai nostri giochi. Brilla, mio piccolo eroe, risplendi, apri al sorriso la  
tua anima!

Ti ricordi, fratello, i nostri giochi di guerra?  
Quando scalavamo la collina tra lucori di spade e nubi di polvere?  
Anche adesso è così? Clamori di spade, colpi di cannone,

---

<sup>5</sup> D. Kosztolányi, *Öcsém*, Békéscsaba 1915.

e la tromba insanguinata, che suona tararà, tararà?

Perché adesso sto chiamando te, Spada! Spada di un caro bambino,  
gioconda amica, fa' splendere la tua vecchia lama  
sulle colline, quest'estate, e quando ti volgi al mio fratellino,  
riconoscilo, accostati e sii graziosa con lui.

E tu, buon Fucile, non dimenticare che fosti un giocattolo  
un tempo, tra le sue braccia, e se adesso i serbi ti adoperano  
rifiutati di sparare, sorridi a chi ti è amico,  
torna giocattolo, torna anche tu bambino.

E i proiettili che partiranno, li coglieranno gli angeli,  
come farfalle svolazzanti, e la vita scoppierà a ridere  
e tu Dio, in cui credevo quand'ero bambino  
chinati piano e proteggi, il mio fratellino<sup>6</sup>.  
(30 luglio 1914)

Un altro grande interprete della lirica novecentesca magiara, Lőrinc Szabó (1900–1957), consegnò alle stampe una ricchissima autobiografia in versi, dal titolo *Musica di grilli* [TücsökHzene], che proprio nella sua quarta 'sezione', dedicata agli anni tra il 1908 e il 1918, ci offre in forma poetica i ricordi della mobilitazione generale, dell'incertezza del momento, dei sentimenti contrastanti di un adolescente improvvisamente 'coinvolto' nel vortice della guerra.

### **Szabó Lőrinc** **Guerra [Háború]**

Miskolc. Estate. Silenzio. E all'improvviso: "La guerra!"  
Perché? Cos'è? Nuove parole, terribili  
attese. Come? Sarajevo?  
Princip? E che sarà? Lo Zio Géza, simpatico  
burlone, eroe di Bosnia,  
vecchio caporale, allarmato  
ricordava gli orrori dell'acquartieramento,  
e cosa successe lì, cosa non successe, e le donne  
come se la davano a gambe... "E allora a casa,  
a Debrecen!" "Ti arruoli?" Indugiavano  
tutti, e parlavano di cose  
finora inaudite. "Per l'onore", dicevano

---

<sup>6</sup> Trad. di A.D. Sciacovelli.

e poi “È solo questione di tempo”, e ancora  
 “Guglielmo” e l’Intesa... Di lì a poco, come una grave  
 campana, riecheggìò l’appello dal manifesto:  
 “Ai miei popoli!” ... E il terzo giorno, sotto un sole  
 splendente, mi svegliano nuove voci, nuovi suoni:  
 nel nostro cortile, soldati e carriaggi<sup>7</sup>.

### Szabó Lőrinc

#### Il fronte lontano [A messzi front]

Mille specie di soldati e di carri.  
 Aiule? Prati? In un attimo cancellarono  
 il nostro bel giardino in Via Rákóczi  
 (abitavamo già lì). La moltitudine  
 si adunava e spariva, per giorni, ne arrivavano sempre di  
 nuovi, giovani e allegri, i commilitoni anziani si riposavano,  
 sdraiati, seduti in ogni dove,  
 già in divisa, con le armi  
 ingrassate, pulite: mi vedo, lì in mezzo  
 vado e vengo, mi batte il cuore,  
 e non capisco un’acca. E poi quando  
 la truppa è partita, e la scuola, ahimè, è ricominciata,  
 quell’angoscia selvaggia si è rilassata, in gola  
 placata anche dalla speranza, e dall’abitudine:  
 il fronte lontano pulsava: a casa! a casa!  
 con i suoi lampi, ma qui splendeva il sole  
 e vibrava la vita, trillava, sicuro! per anni  
 ci limitammo a *sapere* gli orrori della guerra<sup>8</sup>.

Non può qui mancare il contributo lirico di Mihály Babits (1883–1941), uno dei maggiori avversatori della belligeranza e della violenza ‘di stato’, animato in questo suo slancio da un forte empito filosofico e religioso, e che proprio per effetto degli eventi bellici introdusse notevoli cambiamenti nella sua *ars poetica*. Nella lirica che segue il senso profondo dell’infelicità che coglie l’uomo di fronte al sacrificio supremo – al sacrificio di Cristo sulla croce, come davanti al sacrificio dei suoi fratelli sui campi di battaglia – cerca di approdare alla speranza della pace, che il poeta non si stancherà mai di implorare, scongiurare, chiamare a gran voce.

---

<sup>7</sup> Trad. di A.D. Sciacovelli.

<sup>8</sup> Trad. di A.D. Sciacovelli. Queste due liriche di Lőrinc Szabó sono la 113 e 114 della raccolta.

**Mihály Babits*****Prima di Pasqua [Húsvét előtt] (1916)***

Anche se mi si staccano le labbra, anche allora,  
in questo mese selvaggio, in questo mese crudele,  
eccitato nell'intimo insieme con la  
natura eccitata, ebbro  
del vento cruento e salato,  
che quasi si beve  
del marzo guerriero, sotto le nubi,  
nel vortice del terribile mulinello:  
anche se mi si staccano le labbra, anche allora,  
se spuntassero lacrime di sangue a forza di cantare e  
non riuscissi a sentirmi per il fracasso del  
gran Mulino, il sapore del mio canto  
attraverso il sapore del tormento  
potrei sentire, e anche allora  
– ma quanto sangue! –  
che si spezzi quel canto cruento!  
Ci sono abbastanza eroi da glorificare, Dio mio!  
Ci sono giganti, i cui ciechi trionfi  
accompagneremo con musiche e canti, e macchine,  
da far suonare, le gole torride dei cannoni  
da rinfrescare perché continuino il loro disumano lavoro:  
ma non è un canto di vittoria il mio canto,  
di questo trionfo che tutto calpesta  
non lodo le suole metalliche,  
né il mulinello diabolico che tutto distrugge,  
perché i mille venti della vita nascosta, l'ebbrezza  
del marzo di sangue non sopporta che le macchine di guerra  
risuonino, piuttosto lo facciano  
gli amori, gli uomini, le vite,  
il sangue guizzante che ancora non coagulò.  
E se le mie labbra si sbriciolano, anche allora  
nel vento cruento e salato,  
che quasi si beve,  
nel vortice del terribile mulinello:  
che macina troni, e nazioni,  
a spezza confini centenari,  
schiantando, cancella  
le fedi d'acciaio del passato,  
e i corpi con le anime tritando  
come un moncone sanguinolento di doppia morte,  
sputa nel volto della vergine Luna  
e una generazione subissa



il giro di una ruota:  
ma io non canto la macchina  
nel marzo, adesso che  
nell'aria, con la forza del vento,  
si sente il sapore umido  
del nostro sangue versato, del caro sangue  
degli ungheresi:  
a me, quando avrò bevuto quest'aria salata,  
farà male la mia bocca ferita e le parole  
recheranno dolore al mio palato:  
anche se mi si staccano le labbra, anche allora,  
nel marzo del canto ungherese,  
il canto cruento si librerà al vento!  
Io non canto il vincitore,  
non canto il popolo-macchina, l'eroe cieco,  
che porta alla morte ad ogni passo,  
e che con lo sguardo fa svenire la parola,  
impone la schiavitù con la forza del pugno,  
ma colui, chiunque sarà,  
che per primo dirà la parola,  
chi per primo oserà pronunciarla,  
urlarla, coraggio, coraggio!  
la parola magica, che attendono  
in milioni, come una boccata d'aria, come  
una redenzione, che tutto restituisce,  
che tutto salva, che apre le porte,  
che ci libera, quella cara parola,  
basta! basta! ora basta!  
e pace! pace!  
pace! che venga la pace!  
Che venga la fine!  
E chi dorme, che dorma,  
e chi vive, che viva,  
il povero eroe si riposi,  
e la povera nazione, che spera.  
Suonino le campane,  
risuoni l'alleluja!  
E quando torna marzo,  
torniamo a fiorire!  
metà delle forze per lavorare  
l'altra metà per seppellire i morti,  
che Dio ci dia vino e grano  
vino, per dimenticare!  
Pace! Pace!  
Che venga la pace!

Che venga la fine!  
Chi è morto, perdona,  
la cupola del cielo risplende,  
Fratelli, se sarà finita,  
non ci volgiamo indietro!  
Non chiediamo chi è il colpevole,  
ma piantiamo dei fiori,  
amiamo, comprendiamo  
il mondo intero:  
metà delle forze per lavorare  
l'altra metà per seppellire i morti,  
che Dio ci dia vino e grano  
vino, per dimenticare!<sup>9</sup>

Uno dei più letti 'narratori' della guerra, Ernest Hemingway (1899–1961), tra le sue '88 poesie' riserva un posto particolare al ricordo dei luoghi, dei paesini sul fronte italiano, contrapponendo la loro infelice fama all'anonimato dei tempi di pace.

### Ernest Hemingway

Arsiero, Asiago  
e quanti altri ancora;  
piccoli paesi di confine  
nei giorni dell'anteguerra;  
Monte Grappa, Monte Corno,  
e molti altri ancora,  
non è che contavate molto  
nei giorni della dolce pace  
(1922)<sup>10</sup>

Nel corso della storia dell'umanità, non sono stati rari i casi di poeti che, finiti a combattere sul fronte, hanno continuato a dar voce alla loro ispirazione, spesso influenzando quei soldati che la guerra ha reso poeti: a questo proposito non sono superflue le considerazioni della critica letteraria sul valore estetico di tanta poesia spesso pubblicata sull'onda di un interesse puramente commemorativo, ma è necessario considerare anche questo fattore, nella complessità del fenomeno. Gyula Somogyvári (1895–1953), che non si può sicuramente accostare a poeti del calibro di Ady, Kosztolányi, Babits, nel corso della guerra europea combatté su

---

<sup>9</sup> Trad. di A.D. Sciacovelli.

<sup>10</sup> Per l'originale (*Arsiero, Asiago...*) cfr. E. Hemingway, *Complete Poems*, Lincoln 1983, p. 49. Trad. di A.D. Sciacovelli.

ben tre fronti (russo, romeno e italiano) e nel periodo interbellico ebbe una notevole attività di pubblicista, giornalista, politico: le sue opere letterarie apparvero in Ungheria fino al 1947, dopo di che la persecuzione politica di cui venne fatto oggetto portò a una *damnatio nominis* tale, per cui – fatta eccezione per un paio di volumi editi a Zurigo nei primi anni '70 – poterono esser ripubblicate soltanto a partire dal 1990. Una toccante rappresentazione della devastazione originata dalla guerra vibra in questa lirica che l'Autore testimonia scritta nell'agosto del 1918.

**Gyula Vitéz Somogyvári**

***La Madonna di Asiago [Az asiagói Madonna]***

Tra le macerie della piazza antica  
disfatta dalle bombe, unica resta  
in piedi, qual miracolo! e d'intorno  
vedi di strade e vicoli lo scempio  
vedi di case e torri la rovina:  
null'altro che lamento e distruzione!  
Un anatema forse ha condannato  
a morte queste pietre, queste case...

La bomba sola domina e imperversa  
sibila e sfreccia nel suo folle volo  
fischia, mugghiante s'ode il suo rimbombo:  
ecco ch'esplosione, esplosione, esplosione ancora  
tutto sconvolga mille volte, tutto  
divelle... incenerita è la piazza,  
le case sono rovine su rovine,  
ma quando comincerà? avrà mai fine?  
quando una tregua? giungerà mai pace?  
Uomo non vide mai città straziata  
né sì esecrata che questa, dove tra  
lutti infiniti e amare piaghe più non  
si librano gli uccelli e sola regna  
imperfettissima la bomba fatale.

Tra le macerie della piazza antica,  
nivea la statua inamovibile  
s'erge dolente, cinta dalla grata  
nella luce della luna argentata.

Un miracolo la guarda e tutela,  
a che compia sua divina missione:  
la Vergine conforta chi disperava

in que' deserti di sangue e di pene.

La bomba fischia e s'ode il suo rimbombo:  
ecco ch'esplode, esplode, esplode ancora  
tutto sconquassa mille volte, tutto  
divelle... incenerita è la piazza,  
le case son rovine su rovine,  
l'uomo è polvere tra le morte pietre.  
Abbi pietà di noi, Madre benigna!

Tace il cannone, già d'esploder fiacco,  
tosto dilaga la truppa avvilita!  
Di tra le pietre rovinose, in bende  
brune di sangue, nel pallor mortale  
sorgono affranti e claudicanti vanno  
per quella piazza grave di lamenti  
dove le bombe massacrar le genti!

Un attimo e già sono in retrovia ...

Uno solo s'attarda, perde il passo  
dell'armata esangue che nel buio,  
verso la vita muove, dalle fauci  
dell'esiziale macchina scampando.  
Uno solo indugia, inciampa stordito...  
È un giovane fante: le rotule  
infrante l'accasciano, lo strazio  
di viver oltre lo fa disperare:  
sotto la statua si lascia crollare.  
Urla la bomba e s'ode il suo rimbombo  
ecco ch'esplode, esplode, esplode ancora  
schegge omicide volan sibilando  
già infuria di selci la tempesta ...  
cala il silenzio. – Oh! Quietè angosciosa!  
Geme quel fante, soffoca nel pianto:

«Donna del Cielo! guarda il mio sangue...  
tutto s'è sparso... Io qui più non spero  
di veder sorgere la nuova aurora.  
Nell'ora estrema... altro non ti chiedo  
che al Magiario volgerti benigna:  
egli non fu mai promotor di guerre,  
né mai volse sue brame ad altre terre,  
eppure lo condussero a patire  
come tuo figlio, il nostro Salvatore.

Nell'alto de' cieli, sopra le stelle  
eterne, ogni tuo motto e gesto  
sempre hanno effetto: Madre! t'imploro,  
dì che mai non peccò il popol mio,  
seppure oggi nel sangue lotti immerso  
– non per sua colpa – nel campo avverso...

Tu Madre benigna, tu Madre santa,  
effondi le tue lacrime divine  
sul popolo che più ti si confida  
cui più d'ogn'altro urge il tuo conforto...  
Effondi le tue lacrime pietose,  
pure, che lo sapranno consolare!»

D'un'altra bomba s'ode il gran rimbombo  
ecco ch'esplode, esplode, esplode ancora  
tutto sconquassa mille volte, tutto  
divelle... incenerita è la piazza,  
le case son rovine su rovine,  
cala il silenzio: morto è quel fante,  
un velo di nubi la luna nasconde  
ed ecco che per prodigio divino  
una lacrima sul marmoreo viso  
è spuntata, scendendo ha solcato  
quel volto... è sparita, ma la scia  
fino al mattino ha brillato argentina...

... Da quel giorno si data il mistero:  
ogni notte una lacrima appare.  
Nella piazza dolente della città  
distrutta, quando sorge la luna  
e la luce mesta il simulacro  
illumina, la Vergine di marmo  
piange per il soldato ungherese<sup>11</sup>.  
(Col Caprile, agosto 1918)

Manlio Dazzi (1891–1968) si arruolò volontario e venne decorato al valore: lirico e narratore, si distinse soprattutto come studioso della letteratura veneta. Nella lirica che segue leggiamo un punto di vista differente da quello del soldato che sta in trincea aspettando di lanciarsi all'assalto: il bombardiere lancia la morte dalla sua postazione.

---

<sup>11</sup> Trad. di Antonio D. Sciacovelli.

**Manlio Dazzi**  
**Bombardiere**

per Pompeo Amaducci  
bombardiere

Quando spavalda e fragorosa amica,  
lustra come una zingara di nozze,  
sale coi fanti la bombarda, è giorno  
d'azione. – Su! c'è chi sta peggio. – I fanti?

– Non ha trincea. Occhieggia gli aeroplani,  
svela la bocca ardente nella notte.  
Gioca il suo giuoco d'ansia allo scoperto.  
c'è chi sta peggio, bombarda. – I malati?

Ha il male d'asma. Lancia i barilotti,  
che con fatica salgono a un loro segno,  
E capofitti con gran schianto piombano.  
Bombarda, su! c'è chi sta peggio. – I morti?

Se è per morire, morirà di schianto.  
Sette spavaldi e fragorosi amici  
le danno il cuore per l'ultimo lancio.  
C'è chi sta peggio, bombardiere: i vivi<sup>12</sup>.

Carlo Emilio Gadda (1893–1973), uno dei massimi innovatori della narrativa novecentesca, iniziò a scrivere proprio sulla scorta delle esperienze fatte in qualità di ufficiale degli Alpini sul fronte italoaustriaco: nelle *Poesie* troviamo più di una lirica dedicata alle giornate di guerra, tra le quali una che ben manifesta una delle fatiche costanti delle truppe impegnate nel conflitto.

**Carlo Emilio Gadda**  
**Alla montagna salire**

Alla montagna salire,  
Pietra su pietra  
Una torre  
Sulla montagna volevo levare.  
Ma il vento corre

---

<sup>12</sup> In: A. Cortellessa, *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, Milano 2005, p. 397.

La tetra  
 Vallata:  
 Delle tempeste nei cieli  
 Del Settentrione  
 Fa radunata  
 E nelle forre  
 Le scaglia,  
 Contro gli steli  
 Di primavera.  
 Fanno battaglia  
 Le tempeste dei cieli  
 Sulla terra:  
 Si travolgono in guerra  
 Sulla montagna.  
 Strappano i dolci veli  
 Dell'umidore  
 Alla selva  
 Di primavera.  
 Corrono la campagna.

Il mio passo è vano  
 Nel sentiero  
 E l'occhio, contro la neve  
 Feroce, si serra.  
 Cade la mano. Il passo inutile deve  
 Aver fine. La neve  
 Turbina, fra la guerra  
 Feroce delle tempeste<sup>13</sup>.

Amico, estimatore e promotore di Ungaretti fu Ettore Serra (1890–1959), ufficiale durante il conflitto, famoso soprattutto per aver pubblicato la prima edizione del *Porto sepolto*, dopo aver messo in ordine gli appunti del nostro futuro premio Nobel per la letteratura. Nella lirica di seguito si legge una figurazione della battaglia secondo il *topos* della visione apocalittica.

### **Ettore Serra** ***Apocalisse***

All'alba comincio  
 silenziosa, l'orribile pioggia  
 di foco. Ondeggiamenti  
 vasti di turbe  
 e disperate fughe

---

<sup>13</sup> Ivi, p. 399.

ed urli ne le fiamme incandescenti.

A perdifiato corro,  
senza posa scotendo  
le sempre nuove  
lingue di fuoco.  
Il corpo ignudo  
sbucciato ed usto;  
strinato vipistrello  
a una vampa di torcia.

In vividi bagliori  
cosce di donna e natiche  
fondono come cera.  
Fiumi di vetro liquido  
colano lampeggianti  
per piani e valli; splendono  
le rughe della terra.

Uno spreco, una fonda  
gola d'averno:  
trafelato vi giungo  
e m'abbandono.

Mugghi, boati e rombi  
odo dal cupo: trema  
l'etra e rintrona,  
rimbomba e ne risona  
l'utero de la terra.

Rossa sete che m'arde!  
Dalle pietrificate  
mammelle de la cava  
montagna bevo: calde  
gocce di sangue.

Non filo d'erba,  
non vena d'acqua  
ritroverò pel mondo.

Odo un silenzio:  
è l'ombra d'una sera  
ch'orrida, fera,  
tacitamente cala.  
È un'ala che da cielo



a cielo s'abbandona  
a ricoprire il mondo.

Cupa la notte.  
Sperduto vipistrello  
pel buio vago  
sull'annerito scheletro del mondo<sup>14</sup>.

Endre Ady (1877–1919) ha vissuto gli anni della guerra nel segno di una incredibilmente ricca attività lirica, tanto che si può dire che la sua vena di poeta si sia estinta proprio con la fine del conflitto e quanto conseguentemente avvenne alla nazione ungherese a partire dall'infausto autunno del 1918: nelle sue liriche, scritte in piena e tragica coscienza di essere il vate di un popolo perseguitato da un destino infelicissimo, si trovano continui riferimenti alle premonizioni di morte e distruzione che emergono nella quotidianità dei comportamenti.

### **Endre Ady**

#### ***Cadavere sul campo di grano*<sup>15</sup>**

L'hanno dimenticato sulla pianura nevosa.  
Nessuno gli ha scavato una tomba, né vi cresceranno  
i garofani, il basilico e l'artemisia selvaggia.

Si assorbirà assai lentamente  
e lo trapasseranno i germogli  
vittoriosi del grano novello.

Per l'estate, si sarà fatto polvere  
sul fondo di quel mare d'oro,  
come uno spaventapasseri da burla.

Romba lontano il destino che l'ha spezzato;  
la Vita si fa bella di lui e sopra di lui,  
menzognera e ricca di speranze.

#### ***Nuova canzone di mietitori***

Siedono croci sulle stoppie,  
croci sul cimitero,  
croci sulle spalle, sui cuori,

---

<sup>14</sup> Ivi, pp. 477–8.

<sup>15</sup> *Hulla a búza-földön* (trad. di P. Santarcangeli), in E. Ady, *Sangue e oro*, Milano 1974, p. 241.

croci sui campi lontani:  
manca il padrone della Croce.

Croci su tutto il mondo,  
croci su torri, sui petti,  
croci sulla bontà terrena,  
e la parola dal Cielo: «Ben mi sta.  
Perch'ho preso la croce per questi?»<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> *Új arató-ének* (trad. di P. Santarcangeli), ivi, p. 239.

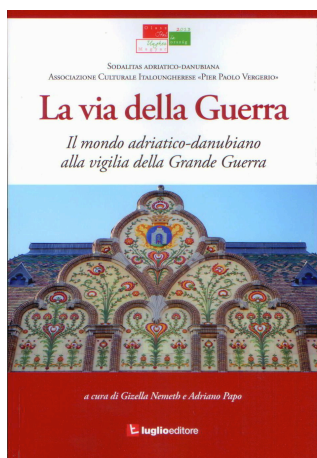
## Recensioni

---

### A cent'anni dal conflitto

Recensione del libro: Gizella Nemeth e Adriano Papo (a cura di), *La via della Guerra. Il mondo adriatico-danubiano alla vigilia della Grande Guerra*, Luglio Editore, San Dorligo della Valle (Trieste) 2013, 342 pp.

Inizia quest'anno in Europa la celebrazione del Centenario della prima guerra mondiale. Lasciando da parte la grancassa dei piagnistei retorici cui assisteremo nei prossimi tre-quattro anni e l'orgia immensa delle cene e dei brindisi ai 'nemici riuniti dalla nuova Europa' e agli imperi in cui 'tutti eravamo più felici', il Centenario può essere una buona occasione di riflessione per gli storici. Una riflessione diretta in due direzioni tra loro certamente non opposte: sulla metodologia da impiegare nell'analisi dell'evento che sulla scorta di E. Hobsbawm è generalmente considerato il punto di partenza del *Secolo breve*; e sulla recente storiografia che ha oramai da parecchio tempo messo in risalto la dimensione sociale e antropologica del conflitto.



Il volume *La via della Guerra. Il mondo adriatico-danubiano alla vigilia della Grande Guerra*, curato da Gizella Nemeth e Adriano Papo, rappresenta un primo passo verso questa riflessione limitatamente alle terre (in buona misura asburgiche) comprese tra l'Adriatico e il Danubio. Pur nella loro eterogeneità e ripresentando in vari casi elementi già ben noti, i saggi raccolti nel volume di Nemeth e Papo e dedicati alle premesse del conflitto lasciano intravedere la prima guerra mondiale in tutta la sua attuale problematicità storiografica. Una problematicità che porta a chiedersi se – oltre ai dettagli tecnologici della *nuova* guerra precisamente descritti nel suo articolo da Giovanni Cerino Bardone – la Grande Guerra sia veramente l'inizio di una nuova era o non, piuttosto, il punto conclusivo di una situazione precedente. La problematicità storiografica cui sopra accennavo e che ritroviamo negli interventi presenti nel volume può essere sommariamente definita da tre distinti caratteri: a) *geografico/geopolitico*; b) *soggettivo*; c) *culturale*.

Come il resto dell'Europa dell'ultimo quarto del XIX secolo, il mondo adriatico-danubiano fu parte integrante di quell'equilibrio bismarckiano che garantì la stabilità nel continente. Ma, come ben sottolinea nel suo saggio Gianluca Pastori, fu proprio la fine del sistema bismarckiano e la rinnovata spinta imperialista della Germania a porre le basi per rivalità con le altre potenze imperiali e nazionali europee dall'ultimo scorcio di Ottocento. Per quanto si tratti di interpretazioni di certo non nuove, nel contesto del volume esse servono a sottolineare come, parlando delle origini della prima guerra mondiale, la stessa definizione di 'mondo adriatico-danubiano' debba essere considerata *geograficamente* e *geopoliticamente* in un'ottica di *sistema* ovvero come la parte integrata di un tutto che concorre a determinarne i destini politici e, in parte, sociali.

Queste osservazioni possono, tuttavia, essere considerate solo la necessaria premessa a una domanda che può solo apparentemente suonare retorica. Alla vigilia della prima guerra mondiale, infatti, qual era la *soggettività* del 'mondo adriatico-danubiano'? La questione è assai problematica, poiché tale area geografica-geopolitica risultava il fulcro di incrociati progetti politici, brame di potenza e, non da ultimo, nuovi protagonismi sociali. Il mondo adriatico-danubiano risultava collegato principalmente alla corona degli Asburgo e alla Triplice che la rappresentava sul piano internazionale. È tuttavia lapalissiano che lo stesso Impero degli Asburgo tutto poteva dirsi tranne che un soggetto uniforme al proprio interno. Da un lato, fin dalla metà del secolo, l'Impero era andato diventando il teatro dello sviluppo di una miriade di movimenti nazionali. Partendo dallo stadio di *revival* etnografico, i movimenti erano andati formulando sempre più precise rivendicazioni politiche. Nonostante le autorità imperiali avessero cercato maggiormente di stabilizzare l'Impero trasformandolo nel 1867 in un'entità bicipite austro-ungherese, il corso del secolo XIX non portò che all'aumento della frammentazione del corpo imperiale in raggruppamenti nazionali. Nel caso della stessa Ungheria, come Gizella Nemeth e Adriano Papo mettono in risalto nel loro intervento, la soluzione dualistica aveva significato "[...] la sua trasformazione da stato feudale in stato nazionale e costituzionale, [ma] non aveva tenuto conto delle istanze delle minoranze, dalle quali non poteva prescindere dal momento che esse costituivano più del 60% della popolazione ungherese" (pp. 130-1). L'incapacità delle autorità viennesi e budapestine di ripensare le forme di convivenza nell'Impero risultava ancora più impressionante e disgregativa se confrontata con l'attrattiva ideologica rappresentata specialmente per quelle nazioni dell'Impero che potevano richiamarsi a uno stato nazionale esistente al di fuori dei confini imperiali. È questo il caso dei rumeni di Transilvania, di cui si occupa nel suo articolo Radu Romînaşu, e degli italiani del Litorale, che in Trieste trovavano, come Fulvio Senardi illustra nella sua comunicazione, una "città contesa" tra italiani e sloveni. Un territorio conteso che, come il Kosovo di cui annota nel suo contributo Lorenzo Salimbeni, sarebbe rimasto oggetto di lunghe diatribe ben oltre la conclusione della prima guerra mondiale. Se le nazioni furono il principale protagonista della 'modernizzazione' che precedette il conflitto, tra i vari nuovi soggetti che parteciparono alla 'riorganizzazione' dell'Impero asburgico non vanno dimenticati neppure la 'classe operaia' e le donne, di cui si occupa nel suo articolo Marina Rossi, che nella seconda parte dell'Ottocento non solo emersero organizzandosi politicamente e dando nuove *modalità* interpretative alla questione nazionale, ma espressero figure di indubbia caratura intellettuale come Giuseppina Martinuzzi.

Dall'altro lato, la nascita della monarchia dualista aveva sortito il tutt'altro che secondario effetto di stimolare la crescita di quanti, tra la numerosa popolazione slava dell'Impero, chiamava a gran voce per una nuova soluzione *trialista* in grado di rendere gli slavi il nuovo arbitro dei destini dello stato. Quanto passa sotto il nome di *trialismo*, come appare dalle parole del contributo dedicato da Kristjan Knez all'idea jugoslava e alle posizioni degli sloveni, è tuttavia un'ampia serie di soluzioni cresciute, talvolta in reciproca tensione, lungo tutto il XIX secolo e fino allo scoppio del conflitto. Nelle visioni degli sloveni, Trieste rappresentava il naturale sbocco della nuova entità e di fatto avrebbe continuato ancora a lungo a costituire, come ben sappiamo, un delicatissimo punto di contesa.

Del vero, la storia di Trieste è rappresentativa del groviglio di aspirazioni e della frammentazione dei soggetti dell'Impero a inizio Novecento. Negli ultimi decenni del XIX secolo, i governi italiani avevano evitato accenni irredentistici nelle proprie uscite ufficiali ("costretti", tra l'altro, dall'alleanza strategica stipulata con l'impero degli Asburgo) preferendo spesso agire, come Paolo Radivo illustra nel suo articolo, nelle retrovie diplomatiche. Nonostante, come l'analisi di Alessandro Rosselli sottolinea nel suo saggio

storiografico sull'entrata in guerra dell'Italia, la retorica interventista e il mito di Trento e Trieste avesse portato all'ingresso in guerra di una compagine con mezzi poco adeguati a una guerra moderna, la soggettività di Trieste risultava ben più complessa di quanto la propaganda volesse far credere. Trieste si presentava come il dominio di una maggioranza di *lingua* italiana/veneta che solo nel corso dell'Ottocento era andata sviluppando un discorso vieppiù legato all'italianità della Penisola e presentava ancora a inizio Novecento un'ampia varietà di discorsi vicendevolmente in concorrenza. Così, mentre per un personaggio come Francesco Timeus, il direttore dell'Istituto magistrale di Trieste di cui si occupa Gianfranco Hofer, già a vent'anni dal crepuscolo dell'Ottocento i veri nemici dell'italianità di Trieste (di cui la scuola cittadina poteva e doveva essere il guardiano) erano "[...] la Chiesa cattolica e gli sloveni, da lui collegati per comuni interessi di fatto contrari a quelli italiani, perseguiti invece dal Comune" (p. 249), per un intellettuale come Scipio Slataper il passaggio dall'irredentismo culturale all'interventismo militare sarebbe stato un'esperienza sofferta e chiara alla sua coscienza solo a ridosso del conflitto. La coscienza della "necessità del confine orientale", osserva Lorenzo Tommasini nel suo contributo sulla parabola intellettuale di Slataper, non scalfì il rispetto per l'alterità nazionale i cui diritti linguistici e culturali sarebbero dovuti essere pienamente rispettati anche in seguito all'eventuale conquista di Trieste da parte italiana.

Il clima *culturale* del mondo adriatico-danubiano rappresenta il terzo nodo problematico presente nel volume. In un periodo caratterizzato dalla democratizzazione dei rapporti sociali e politici e da un progressivo cambiamento del concetto di cittadinanza, le varie branche della produzione artistica rappresentarono anche nell'impero asburgico un'importante cassa di risonanza per la diffusione di idee e tendenze espressione della e stimolo alla modificazione profonda dell'autopercezione del 'popolo'. Come Balázs Barták evidenzia nel suo articolo sul rapporto tra poesia e nazione in Ungheria, la poesia non solo registrò i mutamenti semantici del concetto di nazione ma arrivò con la guerra mondiale a essere uno strumento di critica alla stessa. I decenni che precedono la Grande Guerra sono però anche uno spazio in cui si confrontano contrastati modi di pensare il presente e il futuro. Da un lato, la 'fine di un'epoca' spinge scrittori, come Gyula Krúdy, su cui verte il contributo di Antonio D. Sciacovelli, a narrare di "[...] donne, cavallier, sapori prima che giungessero terribili le armi che quell'Ungheria avrebbero frantumato e mutilato" (p. 302). O a descrivere – come nelle operette trattate nel contributo di Marina Petronio – un mondo asburgico di principi e principesse che ben presto sarebbe stato spazzato via dalla furia della guerra. Dall'altro, il senso di un tempo nuovo spinge, come nel caso della Secessione viennese di cui riferisce Adriano Papo nel suo contributo, a ricercare nuove forme "democratiche", "funzionali" e legate alle necessità della "vita moderna" (p. 324). O, ancora, a sottoporre l'esistente a una critica radicale. Forte, come nella storiografia è ampiamente attestato, fu il potenziale critico del futurismo, della cui ricezione si occupa nella sua comunicazione Tibor Szabó, critica "distruttiva" la cui efficacia si rivelò essere, a Grande Guerra conclusa, solo "una grande illusione" (p. 317).

Nel complesso, *La via della Guerra* rappresenta un variegato e interessante *collage* sui presupposti della Grande Guerra principalmente in area asburgica. Il dato più interessante che emerge dalla lettura del libro è quello di rendere problematico parlare del 1914 come l'inizio di un *Secolo breve* e lo pone come l'atto conclusivo di movimenti sociali e politici di lunga durata (prima fra tutte la questione nazionale) che la guerra non avrebbe fatto che accentuare. Peccato, tuttavia, che nel volume manchino accenni al vissuto 'dei sudditi', alla loro autopercezione e (forse) idealizzazione. La prima guerra mondiale porta alla 'esplosione' (ed è forse in questo che il conflitto è veramente l'inizio di una nuova epoca) di una nuova soggettività che precedentemente solo i socialisti avevano variamente e ideologicamente abbozzato: quella dell'individuo reificato, burocratizzato, ridotto – come soldato – a esecutore di movimenti elementari nell'ingranaggio

bellico, ma per la prima volta anche cosciente di un trauma che mai avrebbe potuto immaginare. Qual era il rapporto tra (auto)biografia e soggettività prima del conflitto? Quali discorsi sul soggetto erano emersi? Come una tale soggettività democratizzata si era potuta esprimere nella diaristica e nella memorialistica nel corso del lungo Ottocento? La risposta a tali domande è tuttavia uno sforzo che difficilmente si può pretendere da una raccolta di saggi di così ampio respiro e che necessiterebbe una più specifica trattazione. Ai curatori il merito di aver donato al lettore italiano – spesso ignaro di quanto avvenuto nella *italiana* Trieste – un ennesimo invito all'approfondimento di un'Europa tanto nostra quanto caduta in oblio.

Andrea Griffante  
Istituto Storico di Vilnius



### Sarajevo 1914

Recensione del libro: Luciano Magrini, *1914: Il dramma di Sarajevo. Origini e responsabilità della Grande Guerra*, Res Gestae, Milano 2014 (ed. or. Milano 1929), 323 pp.

In questo libro, Luciano Magrini (1885–1957), giornalista, storico e protagonista della vita politica italiana, indaga, col piglio giornalistico, sui fattori e sulle dinamiche che scatenarono il primo conflitto mondiale. Il racconto si snoda attraverso sedici capitoli spaziando dalla romantica storia d'amore intessuta tra Ferdinando d'Asburgo e la consorte Sofia Chotek alla genesi del ferale attentato di Sarajevo, alla mobilitazione delle forze armate dei vari paesi coinvolti nella crisi scaturita dall'uccisione dell'erede al trono di Casa d'Austria, alla ricerca delle responsabilità. Si tratta d'un libro datato ma che presenta delle tesi tuttora sostenibili.

Nel primo capitolo del libro intitolato «Il romanzo d'amore dell'arciduca Francesco Ferdinando» l'Autore tratteggia la figura dell'erede al trono: «chiuso, collerico, malaticcio differiva dai suoi fratelli minori, Ottone e Ferdinando Carlo, che riempivano di mormorazioni scandalose la società viennese con le loro dissolutezze [...] Era egualmente esagerato negli odi e negli amori: ed egli non sapeva che amare ed odiare ed il numero di coloro che appartenevano a questa seconda categoria era il più grande»; il suo carattere aspro e diffidente gli aveva creato attorno un alone di impopolarità. Disprezzava le adulazioni, considerava la musica un «rumore sgradevole», non amava i poeti, non poteva soffrire Wagner, Goethe non gli diceva nulla, era incapace di apprendere le lingue (gli ungheresi gli erano antipatici proprio a causa della loro lingua); correvano perfino voci secondo cui si dubitava della sua sanità di mente. L'arciduca era il solo uomo dell'Impero a fare opposizione al sovrano, che spesso aggrediva con scenate isteriche per farlo recedere dal suo volere di escludere dall'eredità al trono i suoi figli nati dal matrimonio morganatico con la contessa boema Sofia Chotek. Anche la sua continua ingerenza nella politica interna e in quella estera ne esasperava i rapporti con l'imperatore.

Le idee politiche – e non solo – dell'arciduca sono esposte nel capitolo omonimo (il secondo). Era religiosissimo, anzi bigotto – scrive l'Autore – e «non nascondeva la sua avversione per gli ebrei»: la chiesa, l'esercito e il tedeschismo sarebbero state «le colonne del suo Impero». Gli ungheresi erano dei «fanfaroni» che avevano soltanto «dei grandi baffi ed una lingua ben affilata!». Bisognava ridimensionare il potere degli ungheresi:

avrebbe trovato la gomma – disse – per cancellarli. Francesco Ferdinando fu un fautore del federalismo (sognava gli Stati Uniti d'Austria seguendo l'approccio dello storico rumeno Popovici, suo collaboratore) e, in minor misura, del trialismo: sosteneva, forse su influenza della moglie boema, la nascita del terzo stato della Monarchia, quello slavo del sud, che avrebbe dovuto annacquare il peso dello stato magiaro; in seguito, anche la Serbia sarebbe potuta entrare nel terzo stato, e se gli ungheresi si fossero opposti a questo progetto, egli avrebbe usato "la spada" per indurli ad accettarlo. Nel suo programma elaborato negli anni 1910-11 non c'è però praticamente traccia né di federalismo né di trialismo: aveva evidentemente fatto marcia indietro! Si parla invece della costituzione d'un regno di Bosnia, verosimilmente il primo embrione dello stato slavo del sud. Diritti



uguali per tutti, nessuno stato privilegiato, ampie autonomie interne, ma un forte potere centrale col tedesco lingua di stato: questo era il nocciolo del suo programma di governo.

Il programma di politica estera dell'arciduca è invece esposto a grandi linee nel capitolo terzo, il cui titolo «Conrad e la guerra preventiva contro l'Italia» è emblematico della sua volontà di essere più che propenso a far la guerra soprattutto al giovane Regno d'Italia. E il potenziamento della flotta austroungarica da lui prospettato rientrava appunto in questo progetto di annichilimento del regno sabauda, che egli intendeva dividere nuovamente secondo gli schemi ottocenteschi (si sarebbe però ripreso il Veneto, non la Lombardia per non includere nell'Impero molti degli odiati italiani). Tuttavia, non era disposto ad avvalorare il piano di guerra preventiva

all'Italia di Conrad, in sintonia in questo caso con l'imperatore. Era invece assolutamente contrario alla guerra contro la Russia, e, di converso, contro la Serbia, ben consapevole che con ciò si sarebbe tirato in ballo l'impero zarista. Prova ne è che nel 1909 – forse anche in questo caso su influenza della moglie slava – s'era opposto all'ultimo momento alla guerra contro la Serbia, apparsa allora come inevitabile. Aveva invece mandato un *ultimatum* al Montenegro per la questione di Scutari, sicuro però che il Montenegro non avrebbe accettato di farsi trascinare in un conflitto, che avrebbe, come nel caso serbo, potuto trascinare in guerra anche la Russia.

Nel quarto capitolo «Preludio di guerra», l'Autore affronta il tema dell'instabilità dell'equilibrio europeo a partire dall'annessione austroungarica della Bosnia-Erzegovina (1908). Nel 1909 il pericolo di un'aggressione austroungarica alla Serbia proposta dal capo di stato maggiore Conrad von Hötzendorf fu sventato dall'intervento dello stesso imperatore. Con le guerre balcaniche il rischio dello scoppio d'un conflitto europeo ritornò d'attualità: il progetto di guerra alla Serbia venne ripresentato dal generale Conrad, rinominato capo di stato maggiore dallo stesso Francesco Ferdinando; questo progetto godeva dell'appoggio sia del ministro degli Esteri della Duplice, Leopold Berchtold, sia dello stesso imperatore di Germania, Guglielmo II, il quale anzi avrebbe visto di buon occhio l'annessione della Serbia alla stessa Monarchia. Anche l'opinione pubblica austriaca era allora favorevole a un intervento armato contro il regno balcanico. Francesco Ferdinando era però ancora esitante nell'assumere questa fatale decisione. Tuttavia, il memoriale emesso dopo l'incontro dell'erede al trono col *Kaiser* a Konopiště proprio alla vigilia dell'attentato di Sarajevo, tradiva il progetto d'un programma di guerra.

Il quinto capitolo «La Mano Nera» è interamente dedicato all'organizzazione e ai piani dell'omonima società segreta serba, altrimenti conosciuta col nome, che poi è quel-

lo ufficiale, di Unione o morte, che, sorta nel 1903 (*sic*) in occasione dell'attentato mortale al re Alessandro Obrenović e alla di lui consorte Draga Mašin, perseguiva il fine della formazione della Grande Serbia sotto la direzione del capo indiscusso Dragutin Dimitriević detto Apis. Di concerto con l'altra associazione serba *Narodna Odbrana* (Difesa popolare), la Mano Nera individuava nell'arciduca Francesco Ferdinando il grande nemico della Serbia. La Mano Nera, peraltro invisibile alle stesse autorità serbe, sarà eliminata col processo di Salonicco dopo l'attentato, fallito, al reggente Alessandro del 29 agosto 1916: la società segreta sarà dichiarata colpevole della congiura e il suo capo Dragutin Dimitriević detto Apis giustiziato. L'Autore evidenzia le responsabilità della Mano Nera nell'attentato di Sarajevo portando come prova i risultati d'un suo incontro personale avvenuto nel 1915 con uno dei più fieri esponenti di questa società segreta, il maggiore Voia (Vojslav) Tankošić, che confermò la partecipazione della Mano Nera al complotto escludendo nel contempo la responsabilità sia della *Narodna Odbrana* che del governo di Belgrado.

Il coinvolgimento della Mano Nera nell'attentato di Sarajevo viene più approfonditamente evidenziato nel capitolo sesto, «Il complotto». Tre erano le versioni accreditate sull'organizzazione del complotto: quella austriaca che riversava tutte le responsabilità sulla *Narodna Odbrana*, quella serba che indicava il responsabile unico dell'attentato di Sarajevo nella Mano Nera di Dragutin Dimitriević, quella più tarda attribuita alla *Mlada Bosna* (La giovane Bosnia) e alle complicità e corresponsabilità della Mano Nera attraverso la mediazione del maggiore Tankošić, «la lunga mano» del «professionista dell'attentato» Dragutin Dimitriević, che peraltro nel 1911 aveva partecipato insieme col suo capo al complotto per l'uccisione di Francesco Giuseppe. Secondo Magrini, la decisione dell'assassinio dell'erede al trono Francesco Ferdinando era stata assunta a Tolosa nel gennaio del 1914, quando ancora non si parlava del viaggio in Bosnia dell'arciduca, da tre esponenti della società segreta di Sarajevo *Mlada Bosna*. Gavrilo Princip, contattato successivamente a Losanna dai tre promotori del complotto, avrebbe in seguito coinvolto anche Nedeljko Čabrinović. Princip, Čabrinović e un terzo congiurato, Trifko Grabež, il 27 maggio 1914 ottennero a Belgrado dall'ex *comitagi* Milan Ciganović quattro *revolver*, sei bombe a mano, denaro e fiale di cianuro, che gli attentatori avrebbero dovuto ingoiare dopo l'assassinio onde non fare rivelazioni alla polizia sulla matrice del complotto. I tre congiurati passarono indisturbati la frontiera serbobosniaca grazie alla connivenza delle guardie di finanza di confine. La mattina del 28 giugno i tre potenziali attentatori, cui si erano aggiunti altri quattro, comandati dal capo della *Mlada Bosna* Danilo Ilić, si diedero appuntamento nella pasticceria Vleinić, in via Čumurija, distribuendosi i vari compiti: Princip si sarebbe appostato presso il ponte Latino, Čabrinović presso quello di Čumurija, Grabež presso il Municipio. L'Autore ci informa anche d'aver saputo nell'ottobre del 1915 direttamente da un ufficiale serbo che il primo ministro Nikola Pašić era venuto a conoscenza dell'attentato nella prima metà di giugno e che, dopo una iniziale titubanza, temendo le ritorsioni della Mano Nera nel caso in cui avesse rese pubbliche delle rivelazioni al riguardo, fece informare il Ministero degli Esteri austroungarico, tramite l'ambasciatore serbo a Vienna, dell'eventualità d'un attentato in Bosnia. Secondo altre testimonianze l'ambasciatore serbo avrebbe invece ammonito il ministro delle finanze della Duplice e governatore della Bosnia-Erzegovina Leon von Bilinski dell'inopportunità di tenere delle manovre militari in Bosnia onde non provocare i circoli nazionalisti di quel paese. Non furono però prese precauzioni sulla sicurezza della visita dell'arciduca a Sarajevo. L'Autore giudica infine infondate le altre supposizioni secondo cui il complotto era stato organizzato per provocare lo scoppio della guerra o che dietro di esso ci fossero le autorità ungheresi o addirittura membri della stessa corte di Vienna cui l'erede al trono era particolarmente invisibile.

Il capitolo VII, intitolato «Il dramma di Sarajevo», è quasi tutto incentrato sulla di-



namica dell'attentato all'erede austroungarico, in visita in Bosnia nei giorni 25-28 giugno per la direzione delle esercitazioni militari di Tancin. La visita con la moglie Sofia della capitale la mattina di domenica 28 giugno, giorno di san Vito e ricorrenza dell'epica – per i serbi – battaglia di Kosovo Polje, gli sarà fatale. La notizia del dramma di Sarajevo creò una grande impressione in tutto il mondo, un'impressione di sollievo invece – annota l'Autore – a Vienna e a Budapest (cap. VIII: «Impressioni di sollievo a Vienna»). Anche l'imperatore accolse la notizia senza commozione e con un senso di liberazione. All'arciduca non furono nemmeno riservati gli onori militari.

Il capitolo IX, dal titolo «I due imperatori per la guerra alla Serbia», è focalizzato sulle discussioni tenute ai vertici della Duplice e con l'alleato tedesco sull'opportunità o meno di sfruttare l'evento di Sarajevo per attaccare la Serbia. Mentre il ministro degli Esteri Berchtold riteneva opportuno approfittare dell'attentato per dichiarare guerra al paese balcanico, il primo ministro ungherese István Tisza era invece, almeno nei primi tempi, contrario al conflitto vuoi perché non reputava completamente accertate le responsabilità della Serbia nell'attentato di Sarajevo, vuoi perché temeva le ritorsioni della Russia e l'abbandono dell'Austria-Ungheria da parte della Germania; inoltre sussisteva il problema della Romania, che avrebbe potuto approfittarne per abbandonare la Triplice e schierarsi dalla parte avversa date le sue notorie aspirazioni all'annessione della Transilvania. Secondo Tisza bisognava prima di tutto garantirsi l'appoggio della Bulgaria ed eventualmente anche della Grecia. Per il capo di stato maggiore Conrad l'attentato rappresentava invece un buon motivo per “sbarazzarsi” della Serbia. Anche l'imperatore Francesco Giuseppe, generalmente più incline alla pace, era questa volta più propenso alla guerra. Tuttavia, egli non credeva nell'allargamento del conflitto e, comunque fosse, non ipotizzava l'intervento della Gran Bretagna in un conflitto non più locale ma europeo. La risposta di Guglielmo II, il quale assicurava il proprio appoggio all'Austria-Ungheria – anzi ne sollecitava un intervento punitivo contro la Serbia – sbloccò infine lo stallo in cui era venuto a trovarsi il governo della Duplice. Il conte Tisza, pur ancora scettico circa il non intervento russo e la neutralità rumena, suggerì d'inviare una nota “non minacciosa” alla Serbia enumerandone le responsabilità e di aprire le ostilità contro di essa soltanto in caso di una sua risposta evasiva o prolungata nel tempo, facendo ben presente l'intenzione di non voler annientare né annettere il regno balcanico in modo che la Russia fosse rimasta semplice “spettatrice” e cercando di accattivarsi le simpatie della Gran Bretagna onde evitare complicazioni con l'Italia, che nel frattempo sarebbe dovuta rimanere all'oscuro delle intenzioni dei suoi due alleati della Triplice. Alla fine anche Tisza accettò la proposta dell'*ultimatum* purché si fosse deciso di non procedere con la guerra a conquiste territoriali.

«Le 'note marginali' di Guglielmo» ai telegrammi che l'ambasciatore a Vienna inviava al Ministero degli Esteri tedesco, titolo del X capitolo del libro, mettono in luce l'impazienza dell'imperatore Guglielmo in attesa dell'azione dell'Austria-Ungheria contro lo stato balcanico. L'imperatore sollecitava l'intervento immediato e l'uso della forza per umiliare la Serbia e far tacere la Russia.

L'Autore sottolinea come l'atteggiamento sicuro e spavaldo di Guglielmo sia invece divenuto, dopo il 28 luglio, più remissivo ed esitante allorché si stavano profilando all'orizzonte l'intervento britannico e il non intervento italiano a fianco della Triplice. Una svolta in tal senso riteniamo sia stato il viaggio del presidente francese «Poincaré a Pietroburgo», titolo dell'XI capitolo, la cui conseguenza fu – a quanto sembra – la decisa presa di posizione della Russia in favore della Serbia e l'inizio della preparazione della mobilitazione del suo esercito.

Si giunge così a «L'ultimatum austriaco alla Serbia», capitolo XII, il cui punto cruciale – che non sarebbe stato accettato – era la richiesta formulata da Vienna di essere coinvolta direttamente tramite suoi funzionari di polizia nelle indagini sulla ricerca dei col-

pevoli e la "soppressione del movimento sovversivo" *Narodna Odbrana*. Il governo di Vienna era ben consapevole della portata dell'*ultimatum* e del grosso rischio di guerra nel caso in cui esso non fosse stato respinto, ma si confidava ancora nel non intervento della Russia e degli altri stati dell'Intesa. Anche Belgrado era ottimista: si riteneva che alfine l'*ultimatum* sarebbe stato accettato; ma il pomeriggio del 24 luglio il ministro degli Esteri russo Sazonof si esprime chiaramente sulla sua inaccettabilità, proponendo, in particolare, di respingerne l'ultima clausola, quella cioè che limitava la sovranità della Serbia. La sera del 25 luglio, giunta la risposta negativa di Belgrado, Vienna decise la mobilitazione parziale. Poche ore prima però – e ciò è fondamentale, secondo noi, per quanto riguarda l'attribuzione di responsabilità anche all'impero zarista – pure la Russia aveva deciso di mobilitare i 13 corpi d'armata che avrebbero dovuto operare contro l'Austria-Ungheria.

La "frettolosa" dichiarazione di guerra di Vienna, inviata alla Serbia alle ore 11 del 28 luglio 1914, accrebbe i dubbi dell'imperatore Guglielmo e del suo cancelliere Theobald von Bethmann-Hollweg: se ne parla nel XIII capitolo del libro dal titolo alquanto emblematico «La respipiscenza di Guglielmo e del cancelliere». Vienna tenne Berlino volutamente all'oscuro il più a lungo possibile della nota serba e della conseguente dichiarazione di guerra. Venutone alfine a conoscenza, l'imperatore Guglielmo esprime il suo disappunto per l'ordine di mobilitazione dell'Austria-Ungheria. Secondo lui, le riserve serbe si sarebbero dovute risolvere con dei negoziati; nel frattempo, la Duplice avrebbe dovuto tutt'al più limitarsi a occupare Belgrado in attesa che le promesse serbe circa l'espletamento delle indagini e la punizione dei colpevoli fossero state eseguite. Se l'Austria-Ungheria avesse occupato tutta la Serbia, si sarebbe trovata in presenza di forze russe notevolmente superiori: avrebbe dovuto mobilitare anche la rimanente parte del suo esercito. Comunque sia, Guglielmo II considerava la risposta serba una vittoria per il suo alleato. Se dal 28 luglio l'imperatore e il suo cancelliere avevano fatto pressione sull'Austria-Ungheria per il mantenimento della pace (di ben altro avviso era invece il generale Moltke), appresa la notizia che la Gran Bretagna non sarebbe rimasta neutrale e che la Russia aveva deciso per la mobilitazione generale, la sera del 29 Berlino tornò sui suoi passi: la parola passava ora alle armi.

Tuttavia, anche lo zar Nicola II – se ne parla nel XIV capitolo intitolato «La mobilitazione russa» – era stato titubante sulla necessità di mobilitare l'esercito: egli voleva scongiurare la guerra e confidava nel fatto che la Germania alla fine avrebbe abbandonato l'Austria-Ungheria al proprio destino. Certamente la Germania avrebbe interpretato la mobilitazione generale come un preludio di guerra e avrebbe di conseguenza anch'essa mobilitato le sue forze armate.

Nel penultimo capitolo dal titolo «La parte dell'Inghilterra» l'Autore sottolinea quello che sarà un tema ripreso nel capitolo conclusivo «I responsabili della guerra»: la responsabilità della Gran Bretagna. Se l'Inghilterra avesse espresso sin dall'inizio la sua intenzione di schierarsi a fianco di Russia e Francia in caso di complicazioni della situazione internazionale, la Germania e l'Austria-Ungheria si sarebbero ritirate perché contavano sulla neutralità inglese; per contro, se la Gran Bretagna avesse sin dall'inizio della crisi internazionale fatto presente a Russia e Francia la propria neutralità, quest'ultime potenze sarebbero state più caute nei loro atteggiamenti bellicosi. Peraltro fino alla sera del 29 luglio il cancelliere tedesco Bethmann-Hollweg era convinto della neutralità del Regno Unito in caso di scoppio d'un conflitto con la Serbia. Una conferma di questa constatazione viene dalle memorie dello stesso ministro degli Esteri russo Sazonof; del resto, prove della premeditazione russa e francese oltretutto inglese della guerra sono antecedenti all'attentato di Sarajevo del 28 giugno. Magrini estende però le responsabilità del conflitto ai diplomatici, ai vari capi di stato e imperatori "insipienti, deboli e superficiali", inadeguati ad affrontare la gravissima situazione di quel cruciale momento della

storia europea, agli stati maggiori “baldanzosi e precipitosi”, alle folle “esaltate”. Non solo l’Austria-Ungheria e la Germania, ma anche le altre grandi potenze hanno avuto, secondo Magrini, la loro parte di colpa e responsabilità nello scoppio della prima guerra mondiale. In conclusione, anche senza il dramma di Sarajevo la guerra non sarebbe stata evitata ma soltanto ritardata nel tempo: fin dall’inizio del nuovo secolo l’atmosfera era infatti “gravida di voci di guerra”.

Adriano Papo

Centro Studi Adria-Danubia, Duino Aurisina



## L’anno 14

Recensione del libro: Jean-Jacques Becker, 1914. *L’anno che ha cambiato il mondo*, Lindau, Torino 2014, 344 pp. (ed. or. *L’année 14*, Armand Colin, Paris 2004)

Il 28 giugno 1914 lo studente ginnasiale serbobosniaco Gavrilo Princip uccise con due colpi di una *Browning* l’arciduca ed erede al trono d’Austria-Ungheria Francesco Ferdinando e la consorte Sofia Chotek, duchessa di Hohenberg. Le conseguenze di questo gesto insano sono note a tutti. L’Autore, sulla base di memorie, diari, giornali ed epistolari, ricostruisce in questo libro gli antefatti della prima guerra mondiale, gli obiettivi dei suoi protagonisti, la reazione dei popoli smentendo l’idea ampiamente accettata che la Grande Guerra sia stata inevitabile.

Jean-Jacques Becker, professore emerito di Storia contemporanea all’Università di Paris X-Nanterre e presidente dell’*Historial de la Grande Guerre de Péronne*, individua le radici del conflitto nelle ambizioni coloniali delle grandi potenze, che ben prima del ’14 avevano portato il mondo sull’orlo della catastrofe (allude qui alle due crisi marocchine del 1905 e 1911, all’incontro quasi scontro di Fashoda tra le truppe coloniali francesi e quelle britanniche, alla crisi scoppiata tra Russia e Gran Bretagna per il controllo dell’Afghanistan), oltretutto nelle rivendicazioni nazionali di quei paesi e di quei popoli che erano usciti ‘mutilati’ da precedenti conflitti (era il caso dell’Alsazia e della Lorena perdute dalla Francia nel 1871) o ancora sotto il giogo straniero (era il caso, a esempio, delle terre irredente italiane o dei popoli dei Balcani, che nel 1912-13 avevano innescato due sanguinosi conflitti senza praticamente risolvere i grandi problemi sul tappeto, o infine del nazionalismo *völkisch* tedesco, cui, secondo l’Autore, si ricollega il tema della ‘guerra inevitabile’ che avrebbe fatto assurgere la Germania al ruolo di grande potenza mondiale). La paura della Russia e il timore di una rivincita francese – pericoli peraltro inesistenti per l’Autore – comportarono un aumento degli effettivi delle forze armate germaniche già nel giugno del 1913, quindi ancora in tempo di pace, dando il via libera alla corsa alle armi. Tuttavia, nessun capo di stato europeo voleva la guerra, ciascun capo europeo era invece convinto che la volessero gli altri. Inoltre esistevano in Europa numerose forze importanti – e non solo il movimento operaio socialista – che, schierate dalla parte dei pacifisti, cercarono di scongiurare il rischio di una guerra globale. Senonché, quando arrivò lo “spirito della guerra”, che cacciò via quello della pace, intere popolazioni in maggioranza pacifiste furono trascinate con facilità nel conflitto.

Il secondo capitolo del libro è interamente dedicato all'attentato del 28 giugno e alle sue immediate conseguenze. Le responsabilità di quello che l'Autore definisce "l'inverosimile successo di Gavrilo Princip" sono state attribuite ai russi, agli ungheresi, agli austriaci stessi che volevano sbarazzarsi del loro erede al trono, ma non si è tuttora data una risposta accettabile a questo dilemma. La complicità della Mano Nera è senz'altro provata, ma non il suo coinvolgimento nell'ideazione dell'attentato. Le uniche responsabilità del governo serbo constano nel fatto che l'attentato era stato preparato in Serbia e che gli attentatori avevano ricevuto delle coperture da parte della polizia di frontiera e che nessuno era riuscito a fermarli.



La stampa europea non diede tutto sommato gran peso all'attentato e alle sue conseguenze: in genere, non si ritenne fosse una faccenda che riguardasse i vari paesi europei né una minaccia per la pace, e, qualche giorno dopo, praticamente non se parlò più. Anzi, per certa stampa l'attentato di Sarajevo fu interpretato come un fatto positivo per la pace, vista l'eliminazione dell'arciduca Francesco Ferdinando, da molti considerato un 'guerrafondaio', il capo del "partito della guerra", "la speranza dei reazionari austriaci", l'oppressore dei diritti degli slavi del sud, un pericolo quindi per la pace nei Balcani. L'opinione pubblica fu poi ancor più indifferente della stampa nei riguardi delle conseguenze di quanto accaduto quel fatidico 28 giugno 1914.

"È verosimile – scrive l'Autore – che senza la volontà dell'Austria di confrontarsi con la Serbia la guerra non sarebbe degenerata". Anche l'opinione pubblica austroungarica esprime una certa aggressività, riversando sulla Serbia la responsabilità dell'attentato. Tuttavia, la stampa si divise tra i sentimenti più bellicosi e quelli più moderati. Senz'altro l'Austria aveva in mano il destino dell'Europa e non se ne rendeva conto. All'inizio anche la Germania nelle persone dell'imperatore Guglielmo II e del suo cancelliere Bethmann-Hollweg appoggiarono l'interventismo militare dell'alleata. Fu invece il primo ministro ungherese István Tisza a essere contrario a sfruttare l'attentato per regolare i conti con la Serbia, convinto com'era che un attacco contro Belgrado avrebbe provocato l'intervento della Russia, salvo cambiare opinione in un secondo tempo: avrebbe accettato l'invio d'un duro e umiliante *ultimatum* alla Serbia ed eventualmente un attacco allo stato balcanico, che, comunque sia, riteneva responsabile dell'attentato, purché la guerra non avesse comportato annessioni di territorio serbo.

L'Austria-Ungheria diede avvio al conflitto dichiarando guerra alla Serbia il 28 luglio e mobilitando l'esercito il 31 luglio alle ore 12.23. Ma era stata la Russia a decretare per prima la mobilitazione generale, provocando di conseguenza la reazione della Germania. Stranamente, la Russia non informò tempestivamente l'alleata Francia d'aver mobilitato il suo esercito. Più precisamente, il Consiglio dei Ministri russo il 25 luglio aveva deciso di indire una mobilitazione parziale, nonostante l'opposizione del partito militare, maggiormente propenso per quella generale, che in effetti lo zar Nicola II indisse la mattina del 29 a seguito d'un serrato colloquio coi suoi ministri. Dopo uno scambio di telegrammi tra lo zar e Guglielmo II avvenuto la stessa giornata del 29 la mobilitazione generale fu però subito sospesa e ripristinata quella parziale. L'ordine di mobilitazione generale fu però nuovamente emanato il 30 luglio, quindi prima che mobilitasse l'Austria-Ungheria. Tuttavia, l'ambasciatore francese a S. Pietroburgo Maurice Paléologue comunicò la notizia al Quai d'Orsay con 24 ore di ritardo: ciò fece sì che in Francia si credesse a lungo che la mobilitazione russa avesse seguito quella austriaca, come si evince uffi-

cialmente dal *Libro giallo* del Ministero degli Esteri di Parigi. Questo fatto sgrava in parte la responsabilità dell'Austria-Ungheria d'aver causato la guerra.

Dopo aver dedicato l'intero IV capitolo all'assassinio del *leader* socialista Jean Jaurés, nel capitolo successivo l'Autore tratta il tema della mobilitazione in Francia e in Germania. Inizialmente, Guglielmo II, fortemente impressionato dall'attentato del 28 giugno, aveva incoraggiato l'alleato austro-ungarico ad aggredire la Serbia senza però promettergli il suo pieno appoggio. La Germania era al corrente che l'Austria-Ungheria stava preparando un *ultimatum* inaccettabile per la Serbia, ma non ne fu informata, almeno della versione definitiva, prima del 22 luglio. A differenza dell'imperatore, il ministro degli Esteri tedesco Gottlieb von Jagow e il cancelliere Theobald von Bethmann-Hollweg giudicarono il testo molto duro. Quando il 23 luglio il governo della Duplice venne a conoscenza di queste riserve, era ormai troppo tardi: l'*ultimatum* era già stato spedito.

Molte sono le prove che i capi politici tedeschi fossero convinti che la guerra sarebbe stata localizzata. Ciononostante, si chiede l'Autore, i tedeschi non erano consapevoli del rischio che correavano? Fatto sta che Guglielmo II non riteneva plausibile l'intervento della Russia (e tanto meno quello dell'Inghilterra). L'atteggiamento della Germania cambiò specialmente dopo il 29 luglio, allorché Berlino si rese conto che la Russia e l'Inghilterra non sarebbero rimaste neutrali. Se la Germania commise l'errore di non prendere in considerazione l'eventualità d'un allargamento del conflitto e svolse una politica estera molto titubante, la Francia appare alquanto assente nella crisi del luglio 1914 (proprio nel momento cruciale dell'*ultimatum* il presidente Poincaré era in visita in Scandinavia insieme col ministro degli Esteri Viviani durante il viaggio di ritorno da San Pietroburgo). Anche l'opinione pubblica francese era rimasta molto indifferente alla gravità dell'attentato all'arciduca erede d'Austria. Peraltro Parigi, come già detto, era venuta a conoscenza con notevole ritardo dell'invio dell'*ultimatum* a Belgrado. In seguito a una mobilitazione tedesca la Francia e la Russia avrebbero dovuto mobilitare anch'esse senza un accordo preliminare. Nel luglio del '14 invece la Russia mobilitò prima della Germania senza l'accordo con la Francia previsto dalla convenzione militare stipulata dalle due potenze nel 1892-93: la Francia pertanto si sarebbe potuta tenere fuori dal conflitto. La Francia si lasciò invece trascinare dagli eventi e quando capì l'ineluttabilità della guerra fece di tutto per allontanare da sé qualsiasi responsabilità. In definitiva, riassume l'Autore, la soluzione della crisi del luglio 1914 fu che che l'Austria-Ungheria e la Russia, spinte dalle rispettive opinioni pubbliche, si impegnarono "in un braccio di ferro" nel quale trascinaron anche la Germania e la Francia, dove meno forte era la pressione del popolo. Pertanto sia la Germania che la Francia furono "prigionieri" delle loro rispettive alleanze.

Il 31 luglio la Germania, sotto la forte spinta del partito militare, minacciò la guerra e mandò un *ultimatum* di 12 ore alla Russia e di 24 alla Francia, il 1° agosto mobilitò e dichiarò guerra alla Russia. Sempre il 1° agosto anche la Francia mobilitò sotto la pressione dei suoi organi militari. Nessuno poteva ora più fermare la guerra, che, secondo l'Autore, fu il risultato di grossolani errori di calcolo e della forza dei sentimenti nazionali, nonché della paura dell'altro, ma anche – e in ciò Becker fa suo il giudizio di Lloyd George – dell'assenza di responsabili e capaci uomini di stato.

Il sesto capitolo è dedicato alla reazione delle opinioni pubbliche dei vari paesi belligeranti. Quella francese fu all'inizio molto distaccata dalle vicende di Sarajevo: l'idea di rivincita o di ripresa dell'Alsazia-Lorena non era molto diffusa. La Francia cambiò atteggiamento quando cominciò a sentirsi addosso il fiato della Germania e nacque quella che fu chiamata l'"Unione sacra". L'opinione pubblica tedesca rispose invece non all'invasione ma alla paura dell'invasione e dell'accerchiamento esprimendo sentimenti molto forti e un entusiasmo che lo storico Fritz Fischer definisce "quasi leggendario". In Russia si manifestò soprattutto l'ardore patriottico delle città (la massa contadina era

lontana e contava molto poco). L'ondata di patriottismo toccò anche una parte dei rivoluzionari russi in esilio. In Austria-Ungheria furono soprattutto il sentimento di appartenenza a uno stato e la lealtà nei confronti della dinastia a dar vita al patriottismo austro-ungarico, che ovviamente fu più forte a Vienna che a Budapest, tiepido tra i polacchi, più consapevole tra gli sloveni che tra i croati. La parte di popolazione meno entusiasta fu la borghesia finanziaria viennese, che temeva le conseguenze economiche del conflitto. Il tema dell'unione sacra ebbe invece poco peso, specie nella parte austriaca della Duplice, dove il *Reichsrat* non fu nemmeno convocato, mentre a Budapest il primo ministro Tisza non incontrò alcuna opposizione in un Parlamento censuario e aristocratico che non poteva farsi interprete d'un consenso nazionale. In Inghilterra non ci fu nessuna crisi di luglio: l'opinione pubblica si lasciò distrarre da altri interessi. Il governo britannico non poteva invece disinteressarsi della situazione politica europea, ma rimase molto esitante generando tra i tedeschi la consapevolezza che esso volesse tenersi fuori dal conflitto. Fu l'invasione del Belgio a creare il *casus belli* e l'intervento inglese, anche se il ministro degli Esteri britannico Grey ne era già convinto prima. In Serbia il governo non aveva responsabilità sulla crisi – ce l'avevano invece alcuni serbi –; tuttavia fu la stampa a mostrarsi molto aggressiva nei confronti dell'Austria-Ungheria e a gettare altra benzina sul fuoco. Stranamente, sottolinea l'Autore, non si può parlare in Serbia di unione sacra: i due deputati socialisti rifiutarono di votare i crediti di guerra, una guerra da loro giudicata "imperialista". Il Belgio fu invece "l'esempio perfetto della potenza e della pregnanza dei sentimenti nazionali nel 1914".

Il capitolo VII è dedicato all'offensiva tedesca contro Belgio e Francia realizzata in base al piano Schlieffen, che portò l'esercito tedesco in sole quattro settimane a una cinquantina di chilometri da Parigi, fino a essere contrastato dall'esercito alleato francobritannico nel mese di settembre nella famosa battaglia della Marna, estesa su un fronte di circa 300 chilometri. Nel capitolo VIII infine l'Autore fa un quadro sommario della situazione bellica sul fronte balcanico e su quello orientale, dove a nord (Prussia orientale) era sensibile l'avanzata tedesca specialmente dopo il passaggio del comando alla coppia Hindenburg/Ludendorff, mentre a sud, in Galizia, prevaleva l'avanzata dei russi, che all'fine sarebbero riusciti a occupare l'importante fortezza di Przemyśl e a infliggere perdite considerevoli all'armata austro-ungarica, e al centro il fronte era caratterizzato da una situazione di equilibrio.

Alla fine del 1914 – riassume l'Autore nell'ultimo capitolo – tutti i piani di guerra erano falliti: il piano Schlieffen, il piano francese, quello russo di oltrepassare i Carpazi, quello austro-ungarico di punire la Serbia; si corroborò pertanto la sensazione che la guerra sarebbe stata più lunga di quanto preventivato all'inizio. Anzi, il conflitto si estese e divenne europeo (con l'intervento dell'Impero Ottomano e della Bulgaria – nel 1915 – a fianco degli imperi centrali), se non mondiale (con l'intervento del Giappone nella sua area geopolitica contro la Germania). La Bulgaria, in particolare, aveva tutto l'interesse di entrare in guerra a fianco di Germania e Austria-Ungheria per "riscattarsi dalle frustrazioni delle guerre balcaniche": invano la Francia cercò di attirarla nell'orbita dell'Intesa, ma – annota l'Autore – non capì che quella guerra era anche "un affare balcanico", da cui la denominazione del conflitto di "terza guerra balcanica". Romania e Italia, membri della Triplice, per il momento scelsero la neutralità: in Romania, mentre il sovrano, Carlo I della famiglia degli Hohenzollern, nato in Germania a Sigmaringen, nutriva ovvie simpatie per le potenze centrali, il primo ministro e i liberali erano per la neutralità, gl'intellettuali e la borghesia propendevano invece per l'Intesa; in Italia, le masse popolari e operaie erano pacifiste, i contadini casomai avrebbero seguito la Chiesa cattolica nelle sue simpatie per l'Austria-Ungheria (se fosse esistito un partito cattolico), mentre un gruppo eterogeneo costituito da repubblicani, radicali, socialisti di destra, sindacalisti rivoluzionari e anarchici era filofrancese e pertanto interventista in nome della libertà e

della democrazia, ma erano interventisti anche i futuristi, che esaltavano la guerra per la guerra, la guerra come "igiene del mondo", e i nazionalisti di Corradini. L'atteggiamento assunto alla fine dall'Italia sarà dettato dalle istanze irredentiste per completare l'unità del paese; ma si sa che «Il Popolo d'Italia» di Mussolini era finanziato dalla Francia e da alcune aziende dell'industria pesante! Alfine il primo ministro Salandra, malgrado la posizione neutralista di Giolitti, sceglierà la guerra a fianco dell'Intesa, sicuro di poter contare sulle sue promesse raccolte nel patto segreto di Londra. Anche la Svizzera si mobilitò il 1° agosto 1914, ma solo per difendere le sue frontiere e la propria neutralità.

Il libro è completato da alcuni documenti (tra cui l'*ultimatum* alla Serbia e la risposta del governo di Belgrado), da alcune cartine sull'offensiva tedesca a occidente, sulla battaglia della Marna e sulla guerra sul fronte orientale, nonché da una discreta bibliografia.

Adriano Papo

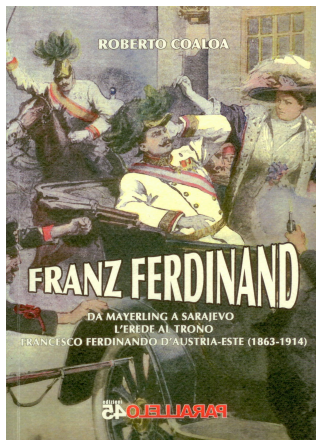
Centro Studi Adria-Danubia, Duino Aurisina



## Il *Thronfolger* Franz Ferdinand

Recensione del libro: Roberto Coaloa, *Franz Ferdinand. Da Mayerling a Sarajevo*, Parallelo 45, Piacenza, 391 pp.

Il libro di Roberto Coaloa, storico di Casale Monferrato, cultore di storia del Risorgimento e degli Asburgo (nel 2013 è uscita una sua monografia sull'ultimo imperatore Carlo) inizia la sua analisi dalla tragedia di Mayerling, allorché la morte inaspettata (suicidio o omicidio?) dell'erede al trono Rodolfo aprì le porte della successione a Francesco Ferdinando, nipote diretto del re e imperatore Francesco Giuseppe. Ottima la scelta dell'Autore di partire da Mayerling, che in effetti avrebbe permesso a Francesco Ferdinando di salire al trono di Casa d'Austria, anche se non originale; nel 2005, infatti, era uscito a Parigi per i tipi della casa editrice de Fallois un libro dal titolo analogo, ma in francese, *François Ferdinand d'Autriche. De Mayerling à Sarajevo* di Jean-Louis Thiériot, comunque sia citato da Coaloa nel suo volume (ricordiamo a questo riguardo anche il film di produzione francese *De Mayerling à Sarajevo* (1940) del regista Max Ophüls). L'Autore non cita però un'altra e recentissima biografia di Francesco Ferdinando, *Franz Ferdinand: Die Biographie*, di Alma Hannig, uscita il 1° novembre 2013 per i tipi dell'editore viennese Amalthea.



Questa biografia di Francesco Ferdinando, prefata da Martino d'Austria-Este (forse un po' esagerata la sua affermazione secondo cui l'Autore è l'italiano che maggiormente conosce la storia degli Asburgo, della Duplice Monarchia e della marina da guerra austroungarica) e postfata da Luigi Mascilli Migliorini, dedica tutto il primo capitolo al *Thronfolger* Rodolfo e alla prospettiva, nel caso in cui l'arciduca

fosse salito al trono, d'un rovesciamento delle alleanze con un nuovo impero asburgico staccato dalla Germania e più vicino a Francia e Inghilterra. Significativo è il discorso segreto tenuto da Rodolfo a Georges Clemenceau il 22-23 dicembre 1886 – del quale possediamo però una versione indiretta – con cui il principe di Casa d'Austria si impegna, una volta salito al potere, a seguire la politica delle democrazie occidentali e a perseguire il fine di uno stato federale, multinazionale, liberale e tollerante, una specie di 'Stati Uniti d'Europa' in miniatura, capace peraltro di esportare la civiltà nei Balcani. È – sostiene Coaloa – lo stesso sogno di Francesco Ferdinando, il quale non riuscirà a realizzare il suo progetto federalista (come peraltro nemmeno il suo successore Carlo) a causa della morte prematura.

Il 1908, anno dell'annessione della Bosnia-Erzegovina alla Duplice Monarchia, segna l'inizio della fine della potenza asburgica: l'occupazione della Bosnia-Erzegovina con cui l'Austria-Ungheria non può più ritenersi garante dell'integrità ottomana (che qualche anno dopo sarà scalfità anche dal Regno d'Italia con la sua avventura in Libia), segna un punto di frattura nella politica austriaca di stampo metternichiano dell'equilibrio europeo. Francesco Ferdinando è consapevole dei rischi della politica austroungarica di espansione nei Balcani e sembra disposto anche lui, come Rodolfo, a una ripresa di relazioni diplomatiche con le potenze occidentali. Questo è il tratto che accomuna i due *Thronfolger*. Li separa invece il progetto di Francesco Ferdinando di rinverdire i fasti di Casa d'Austria e ripristinare rinvigendolo il prestigio da essa goduto ai tempi di Carlo V e di Giuseppe II, peraltro suo modello politico.

L'Autore non ha dubbi nel riconoscere come mandante dell'assassinio della coppia arciducale l'organizzazione segreta serba Mano Nera e, in particolare, il suo fondatore e *leader* carismatico Dragutin Dimitrijević detto Apis, capo del servizio informativo dello Stato Maggiore serbo, già autore nel 1903 dell'efferato assassinio del re di Serbia Alessandro Obrenović e della moglie Draga Mašin, nonché d'un attentato allo stesso Francesco Giuseppe ordito nel 1911. La Mano Nera covava il progetto di una grande Serbia, che avrebbe pure riunito e inglobato tutti i territori abitati dai serbi sudditi della Duplice Monarchia. Fu Dragutin Dimitrijević ad armare i tre giovani bosniaci Gavrilo Princip, Nedeljko Čabrinović e Trifko Grabež, secondo Coaloa membri essi stessi della Mano Nera. Dal libro si evince altresì che il maggiore Vojislav Tankosić, numero due della Mano Nera, secondo altre fonti responsabile d'aver fornito le armi ai tre attentatori, informò il primo ministro Nikola Pašić del piano elaborato da Dragutin Dimitrijević per eliminare l'erede al trono, il quale doveva essere ucciso perché con la sua politica, paradossalmente filoslava, era intenzionato a trasformare la Duplice in uno stato federale distogliendo in tal modo i serbi della Monarchia dall'attrazione esercitata da Belgrado. L'Autore è stupito dalla noncuranza con cui Francesco Ferdinando aveva accettato il viaggio in Bosnia, ch'era stata fino ad allora il principale campo d'azione della Mano Nera, e sottolinea le responsabilità della polizia bosniaca, che non prese eccezionali misure di sicurezza e non intervenne per sventare l'assassinio, che da tempo era nell'aria. Se si fosse dimostrata la complicità della Serbia – arguisce l'Autore – nessuna potenza europea sarebbe entrata in guerra al suo fianco.

Nella sua disamina delle cause (sic) della Grande Guerra, Roberto Coaloa, pur non sottovalutando l'inettitudine della classe dirigente europea alla vigilia della Grande Guerra, appoggia la tesi di Christopher Clark, rafforzata da Franco Cardini e Sergio Valzania nel loro ultimo libro *La scintilla*, secondo cui a Sarajevo fu accesa la miccia della bomba che l'Italia aveva innescato indebolendo nel 1911 l'Impero Ottomano e favorendo con ciò l'espansione della Serbia nei Balcani.

Nel secondo capitolo l'Autore ci presenta un profilo di Francesco Ferdinando mettendone in luce lo spirito d'avventura, l'energia, la sensibilità religiosa, le sue passioni per la caccia, i viaggi, il collezionismo e la marina da guerra. Una nota a margine a questo



proposito: forse un po' sproporzionata nell'economia del libro appare la digressione sullo stato estense e sulla dinastia degli Este, da cui l'arciduca ereditò il titolo.

Nel quarto capitolo, invece, Coaloa passa a tracciare, anzi riprende e approfondisce il profilo politico dell'arciduca, sottolineando la bizzarria secondo la quale l'uomo che avrebbe potuto salvare la Monarchia una volta salito al trono, l'uomo che calmò i bollori del partito militare austriaco evitando la guerra contro la Serbia, opponendosi alla politica espansionistica del ministro degli Esteri della Duplice, conte Berchtold, e contrastando le velleità di conquista del suo capo di stato maggiore Conrad von Hötzendorf, l'uomo che rese possibile qualche anno di pace in Europa dopo le due cruente guerre balcaniche sia diventato in un breve lasso di tempo "il pretesto occasionale per scatenare la guerra mondiale, che portò alla dissoluzione dell'Austria-Ungheria". Coaloa ne rivaluta la figura di cui altri storici (Steed, Freund, Taylor ecc.) hanno messo in luce il carattere ombroso, la mancanza di cuore, il clericalismo angusto e sprezzante, la mentalità assolutistica, l'odio per gli italiani, gli ungheresi e i serbi, l'animosità "gelosa" contro Francesco Giuseppe. A questo proposito l'Autore riporta integralmente (poco meno di undici pagine del libro!) il giudizio sul *Thronfolger* stilato dal diplomatico italiano Carlo Sforza. A nostro parere, infine, esce un po' dal tema del libro, intitolato *Franz Ferdinand*, quanto riportato nel quinto capitolo, «Gli architetti dell'Apocalisse», tra cui include Franz Conrad von Hötzendorf e anche il nostro Luigi Cadorna, che egli definisce i veri responsabili dell'"inutile strage".

L'ultimo terzo del libro è infine dedicato alla descrizione dei luoghi della ricerca, ai ringraziamenti, alle note, all'apparato iconografico, all'indice dei nomi e alla bibliografia. Un paio di annotazioni finali: alcune note sono esuberanti (a esempio la n. 66 che occupa ben quattro pagine, ovviamente con corpo ridotto, e in lingua tedesca); peccato, infine, per i numerosi e fastidiosi refusi disseminati nel libro.

Adriano Papo

Centro Studi Adria-Danubia, Duino Aurisina



## Risorgimento romantico

### Saggistica di alto livello: narra, insegna e ci fa riflettere<sup>1</sup>

Recensione del libro di Imre Madarász, *Romantikus Risorgimento. Olaszország alapító mítoszai*, Hungarovox Kiadó, Budapest 2013, 149 pp.

Imre Madarász, noto e riconosciuto professore d'italianistica, fondatore del Dipartimento di Italianistica di Debrecen, ha pubblicato il suo ventottesimo volume, intitolato: *Risorgimento romantico – i miti fondatori dell'Italia unita*.

Lo studioso ha scelto anche stavolta un tema particolarmente interessante sia per gli altri ricercatori (storici, storici della letteratura del secolo XVIII-XIX) sia per gli amanti della letteratura italiana, grazie al suo stile snello e suggestivo. Oltre a essere studioso d'italianistica, avendo fatto i suoi studi anche a Milano, Imre Madarász si è laureato pure in Letteratura ungherese, e all'inizio della sua brillante carriera ha insegnato Letteratura ungherese, così è naturale si trovino riferimenti alla nostra letteratura, con un'interessante sfumatura comparatistica dell'analisi letteraria. Scrive, a esempio, par-

<sup>1</sup> La ricerca rientra nel progetto ungherese TÁMOP 4.2.4.A/2-11-1-2012-0001 del Programma Nazionale di Eccellenza, finanziato dall'UE e cofinanziato dal Fondo Sociale Europeo.

lando de *Le mie prigioni* di Silvio Pellico: "...ma come ha potuto diventare la Bibbia del Risorgimento una cronaca prigioniera? E come poteva essere per 'la patria dei popoli, gran mondo' un efficiente avvocato difensore e propagandista, che, con una sentenza apocrifia metternichiana ha nociuto all'Austria più di una battaglia perduta"? Le virgolette indicano che 'la patria dei popoli, gran mondo' è una citazione, dal nostro *Appello* di Mihály Vörösmarty. Tale reminiscenza, oltre a essere retoricamente forte ed espressiva, si inquadra bene anche 'storicamente', visto che si tratta della stessa epoca, e anche da noi ungheresi era una questione importante il primato e la servitù, il titolo del secondo capitolo madarasziano. Secondo la leggenda, secondo Metternich "la parola Italia è una espressione geografica", 'il che era uno schiaffo che ha svegliato il leone addormentato d'Italia.'

Imre Madarász richiama la nostra attenzione sui paradossi romantico-risorgimentali, sottolinea soprattutto il fatto che il poema filosofico divenuto il simbolo emblematico dell'epoca, è proprio un'opera che incita al patriottismo attraverso il culto dei morti. Naturalmente si tratta de *I sepolcri* di Ugo Foscolo, in cui il poeta celebra la chiesa di Santa Croce a Firenze, come luogo di culto della gloria passata: "A egregie cose il forte animo accendono l'urne de' forti...".

Nessun altro studioso ungherese conosce meglio di Imre Madarász, il suo biografo, la vita e le opere di Vittorio Alfieri. Alfieri ha un ruolo incontestabile nel Risorgimento, era proprio lui a 'svegliare' i suoi connazionali, dichiarando con fermezza che gli italiani devono necessariamente riconoscere la propria schiavitù e lottare in modo più convinto contro la tirannide. Dunque lo scopo del Risorgimento era la lotta per un'Italia unita e indipendente. Realizzare quest'ideale era la causa comune dei patrioti. La controversia tra di loro era a proposito del 'come': come fare l'unità, in quale modo? Ognuno aveva la propria opinione sacrosanta: repubblicana e unitaria deve essere la forma per la Giovine Italia, annunciava Giuseppe Mazzini; monarchista era invece Cavour, una repubblica federale voleva Carlo Cattaneo, e così via... Imre Madarász analizza dettagliatamente e con cura, quasi come un investigatore cosciente, com'è nata l'Italia unita. Enumera i fatti, le cause, i motivi, gli interessi, le conseguenze e le circostanze.

Nei capitoli seguenti possiamo leggere del culto degli eroi, fenomeno tipicamente romantico, che anche in noi ungheresi era fortemente radicato. Parlando di questo tema, Imre Madarász menziona a ragione l'opera di Imre Madách, *La tragedia dell'uomo*, in cui vengono espresse l'eroicità e l'essenza sublime della personalità.

Importantissima osservazione è che l'Italia è nata anche grazie ai poeti. Anche Giuseppe Garibaldi sottolinea questo aspetto. Il *Dante* di Mazzini (forte culto di Dante!), le opere di Alfieri, Carducci e Foscolo aiutavano a concretizzare e a creare l'idea italiana di Nazione. I confronti, i rapporti e la somiglianza tra Sándor Petőfi e Giuseppe Mazzini sono interessanti e stimolanti. Imre Madarász richiama la nostra attenzione sull'importanza della similitudine delle definizioni petőfiane e mazziniane dei vati.

Ritengo questo libro una lettura rilevante e degna di considerazione. È già una nuova disciplina trattare la letteratura come fonte storica, così si collegano il carico e le finalità degli storiografi con quelli degli storici della letteratura. Una saggistica così complessa, interdisciplinare, articolata e ramificata può essere fatta solo da chi è a conoscenza dei movimenti, dei generi, dei fatti e delle opere dell'epoca. Imre Madarász è senza dubbio uno studioso adatto per questo lavoro complesso; impegnandosi in una sfida così nobile e ispirata, ci presenta il suo nuovo volume, degno di avere una risonanza internazionale.

Anna Bognár  
Università degli Studi di Budapest «Eötvös Loránd»

# Vita dell'Associazione

---

## L'Ungheria della Belle Époque<sup>1</sup>

Il periodo della Belle Époque, cioè quello a cavallo tra i secoli XIX e XX, è stato uno dei periodi più belli della storia e della cultura della 'Grande Ungheria', anzi fu l'ultimo bel periodo della 'Grande Ungheria', che difatti si sciolse con la prima guerra mondiale<sup>2</sup>.

L'Ungheria era stata 'grande' nel corso del Medioevo, allorché, specialmente durante la dinastia angioina e il regno di Mattia Corvino, era diventata uno degli stati più estesi, più ricchi e potenti d'Europa. Nel 1526, con la sconfitta subita a Mohács da parte dell'esercito ottomano, l'Ungheria divenne terra di conquista da parte di potenze straniere: il suo territorio fu spartito tra gli ottomani e gli Asburgo. Mohács segnò quindi la fine della potenza medievale magiara, nonché la perdita da parte dell'Ungheria dell'indipendenza e dell'unità territoriale. Dopo la cacciata dei turchi alla fine del XVII secolo, essa corse addirittura il rischio di essere assimilata a una mera provincia austriaca e di essere privata della propria identità. A nulla valse il tentativo attuato con la guerra d'indipendenza del 1848-49 da Lajos Kossuth e dagli altri patrioti magiari di emanciparsi completamente dal giogo austriaco. L'Ungheria riacquisterà una parziale indipendenza appena col Compromesso austro-ungarico del 1867.

In virtù del Compromesso (*Ausgleich*) del 1867, i domini di Casa d'Austria vennero divisi in due stati indipendenti e d'uguali diritti: l'Austria o Cisleitania ("I Regni e le Province del Reichsrat", secondo la denominazione ufficiale) e l'Ungheria o Transleitania ("Le Province della Sacra Corona Ungherese"), uniti nella persona del sovrano e negli affari della politica estera, delle finanze comuni e della difesa militare.

La Cisleitania (300.005 kmq di superficie; 25.621.000 abitanti nel 1900) comprendeva gli arciducati d'Austria sotto l'Enns (Austria Inferiore) e sopra l'Enns (Austria Superiore), i ducati di Stiria, Carinzia e Carniola, Salisburgo, il Litorale austriaco con la città di Trieste, la Contea principesca di Gorizia e Gradisca, il Margraviato d'Istria, la Contea principesca del Tirolo, la provincia del Vorarlberg, il Regno di Boemia, il Margraviato di Moravia, i ducati della Slesia Superiore e della Slesia Inferiore, il Regno di Galizia e Lodomeria, il Ducato di Bucovina e il Regno di Dalmazia. Alla svolta del XIX secolo il 35,8% della popolazione era di nazionalità tedesca, il 22,2% ceca, il 16,6% polacca, il 13,2% ucraina, il 4,6% slovena, il 2,8% italiana, croata e serba, lo 0,9% rumena.

La Transleitania (325.411 kmq; 19.252.000 abitanti nel 1900) comprendeva il Regno d'Ungheria con la Transilvania, la città di Fiume e il litorale adriatico magiario, e il Regno autonomo di Croazia e Slavonia. La popolazione della Transleitania era costituita da magiari (45,4%), rumeni (14,5%), tedeschi (11,0%), slovacchi (10,4%), croati (8,7%), serbi (5,4%), ruteni o russini (2,2%) e altre nazionalità minori, tra cui armeni, bulgari, greci, italiani, polacchi, sloveni e zigani. La popolazione del solo Regno d'Ungheria, di poco in-

---

<sup>1</sup> Conferenza tenuta da Adriano Papo il 10 ottobre 2014 presso il Palazzo Ospitale Vecchio Santa Maria della Misericordia di Sacile nel corso dell'inaugurazione della mostra «Ponti-Epoche-Budapest» e ripetuta nel Castello di Duino il 23 novembre 2014 nel corso della manifestazione «Duino & Book».

<sup>2</sup> Per l'argomento trattato in questo lavoro mi permetto di rimandare al capitolo II del libro di G. Nemeth Papo – A. Papo, *Ungheria. Dalle cospirazioni giacobine alla crisi del terzo millennio*, San Dorligo della Valle (Trieste) 2014.

feriore ai 17 milioni d'abitanti nel 1900, era invece costituita da magiari (51,4%), rumeni (16,6%), slovacchi (11,8%), tedeschi (11,8%), serbi (2,6%), ruteni (2,5%), croati (1,1%) e altre nazionalità minori (sloveni, zigani, boemi, polacchi, bulgari e italiani) per il 2,2% complessivo. La popolazione del Regno di Croazia e Slavonia comprendeva soprattutto croati e serbi, mentre tedeschi, magiari, sloveni, italiani, slovacchi e ruteni rappresentavano soltanto delle esigue minoranze.

Il sovrano della Duplice Monarchia – re in Ungheria e imperatore in Austria – sarebbe stato un Asburgo – in ossequio alla Prammatica Sanzione – finché nella Casa d'Austria ci fossero stati eredi legittimi di religione cattolica. Il monarca era il comandante supremo dell'esercito e aveva la prerogativa di nominare o licenziare sia i ministri comuni che quelli dell'Austria e dell'Ungheria.

Tre erano i ministeri in comune: gli Esteri, le Finanze e la Guerra. Il Ministero degli Esteri dirigeva la politica internazionale e stipulava trattati commerciali coi paesi stranieri, previa consultazione coi ministri del commercio e i parlamenti dei due singoli stati. Il ministro delle finanze curava la destinazione delle entrate comuni e (dopo il 1879) svolgeva anche la funzione di governatore della Bosnia e dell'Erzegovina. La valuta era comune, la politica fiscale era invece gestita separatamente dalle due parti. Il ministro della guerra dirigeva le forze armate predisposte alla difesa dell'Austria-Ungheria, ma non sovrintendeva a quelle territoriali, la *Landwehr* austriaca e la *Honvédség* ungherese, che erano sotto la giurisdizione dei rispettivi ministri della Difesa. L'esercito e la marina erano comuni e il tedesco era la lingua ufficiale di comando.

Gli anni della monarchia dualista costituiscono per l'Ungheria quelli della modernizzazione e della diffusione della cultura, ma non certo quelli dello sviluppo della democrazia e della realizzazione della giustizia sociale. Il Compromesso doveva rappresentare la vittoria del liberalismo, fu invece alla fin fine un atto di autentico conservatorismo: il regime liberalconservatore, che tenne le redini dello stato dal 1867 al 1918 non attuò le riforme liberali auspiccate e promesse; ne promulgò solo alcune, ma quasi sempre destinate a convogliare benefici alle classi medioalte. Le mancate riforme sociali, oltreché istituzionali, unite alla crescente conflittualità etnicolinguistica e alla cristallizzazione della società magiara, conseguenza del rigido sistema feudale instauratosi nel paese carpatodanubiano nel corso d'un 'lungo' Medioevo, sarebbero state il germe della dissoluzione dello stato magiario. Col Compromesso, inoltre, l'Ungheria rimase solo formalmente indipendente: essa non assunse affatto una propria identità e individualità all'interno degli stati europei, priva com'era di una propria diplomazia e interdetta perciò ad attuare una politica estera autonoma rispetto a quella della vicina Austria, cui era unita, politicamente ed economicamente. Tuttavia, nonostante le molteplici difficoltà derivanti da una sempre accesa conflittualità al suo interno e tra le due parti dell'Impero, la Duplice sopravvisse fino alla fine della prima guerra mondiale.

A ogni modo, l'epoca della Duplice Monarchia rappresentò per il regno magiario un periodo di sensibile e costante crescita economica. Alcuni dati sono oltremodo significativi ed eloquenti. La popolazione complessiva del paese passò da 15 a poco meno di 21 milioni d'abitanti dal 1867 al 1910; la popolazione di Budapest da 270.000 (1869) a 880.000 (1910); la superficie di terra coltivata si estese da 17 a più di 22 milioni d'ettari; aumentò sensibilmente la produzione di frumento, mais, barbabietole da zucchero, patate; il patrimonio di bovini passò da 4,5 a più di 6 milioni di capi (1911), quello di suini da 3,7 a 6,4. La rete ferroviaria raggiunse nel 1913 i 21.800 km d'estensione coprendo praticamente quasi tutto il paese (con una densità di 67 km ogni 1.000 kmq e di 102 ogni 100.000 abitanti, seconda solo a quella della Francia), con un numero di passeggeri che in poco più di vent'anni (dal 1890 al 1913) crebbe da 29 a 166 milioni e un volume di merci che passò da 26 a 87 milioni di tonnellate. Nello stesso periodo si registrò un in-

cremento di quasi il 200% degli sportelli bancari. E ancora: dal 1884 al 1913 il numero degli operai dell'industria aumentò da 100.000 a 470.000 unità, mentre la potenza complessiva delle macchine salì da 77.000 a 580.000 cavalli vapore. Il reddito nazionale triplicò con una crescita media annua del 2,5%. Queste cifre dimostrano l'indiscutibile progresso economico dello stato magiario nel periodo dualistico. Emblematica dello sviluppo economico e tecnologico dell'Ungheria è l'inaugurazione avvenuta nel 1896 a Budapest della linea metropolitana, una delle più antiche d'Europa.

Nel 1910 il 60% della popolazione era però ancora dedito all'agricoltura e all'allevamento, appena il 18% era impiegato nell'industria e il 22 nel commercio e nei servizi: si tratta più o meno delle stesse percentuali dell'Italia.

Il 70% delle esportazioni ungheresi era diretto verso la vicina Austria, da cui l'Ungheria importava prevalentemente prodotti industriali. Gli scambi commerciali tra i due paesi della Duplice si svolsero senza problemi fino alla svolta del secolo, allorché vennero a fronteggiarsi non più due economie sufficientemente differenziate (agricola quella ungherese, agricolo-industriale quella austriaca), bensì due economie miste.

Dopo l'emancipazione dal servaggio del 1848 molti contadini erano diventati possidenti terrieri, pochi, però, i più intraprendenti, avevano allargato le loro proprietà. A ogni modo, nonostante il sensibile sviluppo dell'agricoltura ungherese, le condizioni del contadino e del bracciante magiario erano rimaste molto precarie: quasi la metà della popolazione contadina possedeva appezzamenti di terra insufficienti a mantenere una sola famiglia, mentre soltanto qualche migliaio di magnati era proprietario di circa la metà delle terre coltivabili. Ciò aveva messo in moto all'inizio del nuovo secolo un processo di massiccia emigrazione verso i paesi d'Oltremare: nel decennio antecedente la prima guerra mondiale ben due milioni di cittadini, di cui 1/3 di nazionalità magiara, lasciarono le loro case per affrontare una nuova vita soprattutto in Canada e negli Stati Uniti (la punta record sarà toccata nel 1907). Solo 1/4 di essi rientrerà in patria.

Anche gli operai vivevano in condizioni di estremo disagio, sfruttati, mal pagati, dotati di scarsa protezione e diritti sindacali; dal 1872 la giornata di lavoro era fissata in un massimo di sedici ore e vivevano alcune limitazioni al lavoro minorile. Il diritto di sciopero, una volta acquisito, sarà però sempre più limitato dai decreti governativi.

Caratteristiche peculiari della società magiara all'epoca della Duplice Monarchia (ma anche nella successiva era horthyana) erano la notevole differenziazione sociale e la squilibrata distribuzione della ricchezza all'interno del paese: nel 1910 c'erano in Ungheria poco più di 70.000 persone residenti in fondi superiori a 57,5 ettari (100 *katasztrális hold* secondo l'unità di misura ungherese), cioè lo 0,4% dell'intera popolazione magiara; i grandi latifondisti e i ricchi borghesi costituivano meno dello 0,1% della popolazione; per contro, quasi 7 milioni di ungheresi (il 38% della popolazione) vivevano in fondi propri o affittati non superiori a 57,5 ettari; insomma, più dell'80% dei proprietari terrieri indipendenti possedeva mediamente terreni di circa un ettaro.

Gli aristocratici (principi, conti e baroni), appartenenti a circa 200 famiglie, erano leali sudditi asburgici, anche se si dichiaravano sinceri patrioti magiari, e, oltre a essere grandi latifondisti, occupavano anche le più alte cariche dello stato nell'esercito, nella diplomazia e nella pubblica amministrazione, esercitando una notevole influenza sulla vita pubblica del paese. Erano colti, raffinati, grandi mecenati, ma incompetenti e incapaci di amministrare le loro proprietà; partecipavano altresì in misura molto ridotta allo sviluppo industriale del regno. Costituivano indubbiamente una classe privilegiata, gravata da modesti oneri fiscali. La famiglia più ricca era all'epoca quella degli Esterházy, ascesa a un alto rango alla fine del XVI secolo. Seguivano nella scala sociale altre 600 famiglie di condizione sociale ed economica lievemente inferiore. Queste 800 famiglie possedevano immensi latifondi (anche superiori ai 6.000 ettari). Più in basso c'erano 5-6.000 famiglie della media nobiltà terriera, proprietarie di fondi di 100-150 ettari cia-

scuna. La base della società magiara era invece formata dalla piccola nobiltà di campagna, che insieme con la media nobiltà costituiva la storica 'nazione ungherese'. I suoi membri dominavano i consigli di contea, nei quali avevano cercato di mantenere l'antica tradizione magiara dell'autonomia di governo, ed erano intrisi di patriottismo: erano stati loro a battersi nel 1848-49 insieme con Lajos Kossuth per l'indipendenza dell'Ungheria. Molti nobili decaduti avevano trovato impiego nella pubblica amministrazione; per contro, numerosi erano i ricchi borghesi (per lo più cittadini d'origine tedesca e di religione ebraica, banchieri, imprenditori, grandi proprietari terrieri) saliti nella scala sociale (parecchi anche nobilitati con decreto regio).

Gli ebrei rappresentavano, in genere, una modesta percentuale della popolazione dell'Ungheria: circa il 5%. Ebrei erano per lo più osti, piccoli commercianti, fattori delle proprietà nobiliari, ma anche sarti, bottegai ecc., che nei villaggi facevano parte dei 'maggioranti' in quanto a posizione sociale ed economica. Erano propensi a magiarizzarsi, e, una volta assimilati, ci tenevano molto a passare per autentici magiari. Il numero di ebrei era cresciuto notevolmente con l'industrializzazione del paese; molti ebrei erano giunti in Ungheria dalla Galizia, dalla Russia e dalla Romania concentrandosi prevalentemente nella capitale, dove si registrò una percentuale di popolazione ebraica doppia rispetto a quella residente a Vienna nello stesso periodo di tempo. Gli ebrei occupavano una posizione di primo piano soprattutto nel commercio, nella finanza e nelle libere professioni, ma esercitavano molta influenza anche nell'industria e nel campo giornalistico. Molti di loro erano altresì dotati di una eccezionale cultura. Tuttavia, c'erano pure ebrei che vivevano in disagiate condizioni economiche (artigiani, bottegai, rigattieri, usurai di villaggio ecc.), i quali erano favorevoli a radicali trasformazioni politiche; molti di loro avevano aderito al partito socialdemocratico.

Dai dati esposti all'inizio di questo lavoro si evince che i magiari nella Transleitania, pur costituendo la nazionalità predominante, non raggiungevano neanche il 50% della popolazione complessiva, percentuale che superavano di poco nello stesso Regno d'Ungheria; per contro essi erano notevolmente minoritari nel Regno di Croazia e Slavonia. Nella sola Transilvania, i magiari costituivano appena un terzo della popolazione, mentre i rumeni ne rappresentavano ben il 56%. Anche la Croazia era uno stato multinazionale, per certi versi simile all'Ungheria per quanto riguarda la composizione delle nazionalità: i croati superavano di poco il 60% della popolazione; per contro, molto consistente era la presenza della minoranza serba (poco più d'un quarto della popolazione).

Le questioni nazionali emergenti nelle 'Province della Sacra Corona Ungherese' erano pertanto quella slavomeridionale (soprattutto serba e croata), quella rumena, quella slovacca e, in minor misura, quella tedesca (sassone e sveva) e quella rutena. La strada per un serrato confronto della maggioranza magiara con le altre nazionalità del regno era stata aperta all'epoca dell'Età delle Riforme, allorché l'ungherese rimpiazzò il latino come lingua ufficiale nell'amministrazione, nella giustizia e nella Chiesa cattolica. Con l'Età delle Riforme si registra non solo il risveglio linguistico e politico dei magiari, ma anche il risveglio politico e culturale delle altre minoranze.

Anche in Croazia come in Serbia era stato un intellettuale, il linguista, politico e scrittore Ljudevit Gaj, a risolvere il problema della lingua: costui, scegliendo come lingua nazionale il dialetto parlato in Slavonia, indicò un preciso segnale d'avvicinamento alla nazionalità serba. E con la nascita della nuova lingua croata era anche sorto il movimento politico e culturale dell'illirismo: Ljudevit Gaj pensava all'Illiria come patria degli slavi del sud, un'Illiria che, con al centro la Croazia, si sarebbe estesa da Klagenfurt fino a Scutari e a Varna, ben oltre quindi la città di Belgrado. Alla nascita dell'illirismo si può dunque ascrivere il risveglio politico e culturale del popolo croato: è del 1844 la prima espressione in lingua croata nel *Sabor* di Zagabria, pochi anni prima cioè che gli ungheresi prendessero le armi contro il regime asburgico subendo la caparbia e decisa reazione

ne dei croati del bano Josip Jelačić. Pest, ma anche Vienna, furono oltremodo preoccupate per lo sviluppo dell'illirismo croato che tendeva una mano alla Serbia, tant'è che vietarono l'uso di questa parola, ben presto però rimpiazzata dal nuovo termine di 'jugo-slavismo'.

Anche alcuni intellettuali sloveni – Janez Evangelist Krek, Ivan Šušteršič e Gregor Žerjav ne erano tra i più rappresentativi – auspicavano, d'intesa coi croati, la creazione di uno stato slavo, all'interno della monarchia asburgica, che si estendesse dall'Isonzo alla Drina, dalla Drava all'Adriatico. Šušteršič riteneva la costituzione d'uno stato slavo del sud un contrappeso essenziale per fronteggiare i tre maggiori nemici della Duplice, vale a dire il nazionalismo magiario, l'irredentismo serbo e quello italiano. In conformità a tale progetto Trieste sarebbe dovuta diventare la capitale di tutti gli slavi meridionali dell'Austria-Ungheria. Non era però verosimile che il terzo stato della Monarchia potesse inglobare il territorio sloveno, in quanto attraversato dalle vie di comunicazione che collegavano i domini asburgici al mare e al porto di Trieste: l'Austria non avrebbe mai potuto rinunciare alla città giuliana e al suo porto; pertanto le proposte degli intellettuali sloveni erano destinate a fallire sul nascere.

Per quanto riguarda gli slavi meridionali, ribadita la secolare rivalità tra serbi e croati, va anche segnalata la loro divisione tra le due parti dell'Impero, la Transleitania e la Cisleitania, che ne sminuiva l'influenza nella Monarchia. A ogni modo, almeno fino alle ultime fasi della Grande Guerra, sarebbe mancato un progetto unitario di costituzione dello stato jugoslavo.

Molto più preoccupante e d'ardua soluzione si presentava al governo magiario il problema dell'emancipazione rumena, che tirava in ballo la sopravvivenza della stessa Transilvania sotto la sovranità magiara. Lo sviluppo dell'irredentismo rumeno in Transilvania fu rallentato dall'arretratezza economica e culturale dei rumeni del vicino regno, indipendente dal 1881; esso sarà ulteriormente frenato dall'atteggiamento ostile del governo di Bucarest nei confronti delle masse contadine della Moldavia e della Valacchia (si fa qui riferimento alla dura repressione dei moti contadini scoppiati nelle due regioni danubiane nel 1907). Sarà però l'intransigenza ungherese con la sua dura politica d'assimilazione delle nazionalità non magiare e il fallimento del progetto di attuazione del suffragio universale a spingere la minoranza rumena di Transilvania nelle braccia della madrepatria d'oltre Carpazi.

Alla svolta del secolo XIX, il movimento autonomistico slovacco era guidato dal pastore protestante Martin Rázus e dal prete cattolico Andrej Hlinka. In Slovacchia, il governo magiario non solo osteggiava l'istruzione nella lingua locale, ma si opponeva persino alla fondazione di nuove chiese cattoliche. Tuttavia, la divisione degli slovacchi tra cattolici e protestanti, clericali e anticlericali, filocechi e filorusi inficiò notevolmente l'affermazione dei movimenti irredentisti.

La politica di magiarizzazione interessò anche le minoranze tedesche, in particolare i sassoni, luterani, che abitavano prevalentemente nelle città transilvane, i quali, benestanti e altolocati erano molto disponibili all'assimilazione. L'altra comunità tedesca residente nel Regno d'Ungheria, quella cosiddetta 'sveva' (*sváb* in ungherese), fu, rispetto a quella sassone, ancor più propensa all'assimilazione.

Un'altra minoranza nazionale, invero anch'essa alquanto 'silenziosa' come quella 'sveva', presente nel territorio del Regno d'Ungheria, e precisamente nella regione della Carpatalia (o Rutenia subcarpatica), oggi parte della Repubblica Ucraina, era quella rutena (o russina). Nel 1848-49 membri della minoranza rutena avevano combattuto a fianco di Lajos Kossuth nella guerra d'indipendenza ungherese.

Alla svolta del secolo, la vita culturale ungherese è ravvivata dalla rivista innovatrice e progressista «A Hét» (La Settimana), fondata nel 1890 dal poeta e intellettuale

d'origine ebraica József Kiss, che aveva voluto raccogliere attorno alla sua persona gli spiriti che contestavano il clima culturale ungherese di fine secolo, e da quella conservatrice «Új idők» (Tempi nuovi), fondata dal drammaturgo e romanziere neoromantico Ferenc Herczeg, cattolico conservatore, uno degli esponenti più autorevoli della letteratura ungherese contemporanea.

All'inizio del 1908 apparvero in Ungheria le pubblicazioni di una nuova rivista dal titolo oltremodo emblematico: «Nyugat» (Occidente) i cui collaboratori miravano alla modernizzazione della letteratura magiara, liberandola dall'accademismo postromantico, e al suo elevamento al livello di quelle occidentali. La rivista non possedeva un indirizzo artistico comune fra i suoi scrittori, ma solo alcuni obiettivi culturali cui tutti i collaboratori si adeguavano: la qualità e l'originalità dell'opera d'arte, l'autonomia degli artisti e la loro indipendenza da qualsiasi ideologia e servilismo politico, nel rispetto delle tradizioni magiare e con l'apertura alla cultura dell'Europa occidentale. Era stato Endre Ady ad anticipare il rinnovamento auspicato da «Nyugat» con *Új versek* (Poesie nuove) (1906). Oltre che cantore dell'amore romantico, Ady appare nelle sue liriche anche il fustigatore dei costumi corrotti della sua patria, di cui aveva esaltato la grandezza del passato e di cui presagiva l'imminente catastrofe, cui egli stesso sarebbe di poco sopravvissuto.

Dall'ambito di «Nyugat» uscirono le opere di una sequela di grandi scrittori: Mihály Babits, Milán Füst, Gyula Juhász, Margit Kaffka, Dezső Kosztolányi, Gyula Krúdy, Ferenc Móra, Zsigmond Móricz, Lajos Nagy, Józsi Jenő Tersánszky e Árpád Tóth, tanto per citare qualche nome. Mihály Babits, scrittore molto versatile, è altresì famoso per i suoi romanzi di genere psicoanalitico, ma soprattutto per la traduzione in ungherese della *Divina Commedia* e per la stesura di una *Storia della letteratura europea*.

Al di fuori dei canoni letterari di «Nyugat» operò invece il drammaturgo Ferenc Molnár, il noto autore del romanzo *A Pál utcai fiúk* (I ragazzi della via Pál, 1907), che ha avuto una grande fortuna anche in Italia.

«Pesti Hírlap», «Pesti Napló», «Budapesti Napló», «Budapesti Hírlap», «Esti Újság» sono alcune tra le principali testate distribuite (anche in due edizioni giornaliere) e lette nella capitale, soprattutto nei rinomati caffè letterari (il Centrál, il New York, il Múzeum ecc.): esse hanno formato l'opinione pubblica ungherese. La stampa magiara, specie all'inizio del nuovo secolo, gode di ampia libertà d'espressione e ospita pungenti articoli, perlopiù scritti da letterati, di feroce satira politica. «Pesti Hírlap» (La gazzetta di Pest) rappresentava le classi borghesi liberali, nazionaliste e anticlericali, «Népszava» (La voce del popolo) era per contro il giornale dell'opposizione socialdemocratica, seguito altresì e con interesse da molti intellettuali non marxisti.

Anche la storiografia ungherese tra Otto e Novecento presenta figure d'alto livello scientifico e culturale come Ignác Acsády, Vilmos Fraknói, Bálint Hóman, Henrik Marcza-li, Gyula Szekfű, Sándor Szilágyi, Endre Veress. Nella seconda metà dell'Ottocento e all'inizio del Novecento vengono anche pubblicate le maggiori collezioni documentarie ungheresi, quali i «Monumenta Hungariae Historica», il «Magyar Történelmi Tár» (Repertorio Storico Ungherese) e il «Történelmi Tár» (Repertorio Storico), raccolte di documenti storici dell'Accademia Ungherese delle Scienze.

Nella pittura lo spirito romantico continua nella pittura storicistica di Gyula Benczúr e, soprattutto, nei capolavori di Mihály Munkácsy, senza dubbio uno dei maggiori pittori ungheresi di tutti i tempi.

Verso la fine del XIX secolo l'impressionismo francese fece anche in Ungheria i suoi proseliti: László Paál e Pál Szinyei-Merse, che portarono nel loro paese le loro esperienze artistiche di Parigi e di Barbizon, ne sono senz'altro i maggiori esponenti.

Ma tutta la pittura ungherese è permeata in questo periodo da fermenti innovativi: nel 1896 Simon Hollósy, caposcuola in Ungheria della pittura 'accademica' facente capo



alla corrente di Monaco di Baviera e che si basava sulla fredda rappresentazione paesaggistica, sui quadri d'ambientazione storica e sulla ritrattistica formale e idealizzata, fondava la Scuola – *en plein air* – di Nagybánya: Károly Ferenczy e Béla Iványi Grünwald ne sono i più autorevoli rappresentanti. Pochi anni dopo, nel 1901, Aladár Körösfői-Kriesch organizzava a Gödöllő il gruppo omonimo che si richiamava invece alle forme dell'*Art Nouveau*, conosciuta in Ungheria col termine austriaco di 'secessione' (*szecesszió*), la variante danubiana dello *Jugendstil* tedesco e del *liberty* o 'stile floreale' italiano. Gli artisti della 'secessione' si dedicavano altresì alla produzione d'oggetti d'arte applicata (gobelins, vetrate, mobili ecc.). Ma anche il gruppo innovativo dei secessionisti non tardò a trovare i propri oppositori, che, riunitisi nel 1907 nel MIÉNK (*Magyar Impresszionisták és Naturalisták Köre*), in italiano Circolo degli Impressionisti e dei Naturalisti Ungheresi, si rifacevano all'impressionismo del primo Cézanne. Al MIÉNK si contrappose il Gruppo degli Otto, che sorto nel 1909 ripudiava ogni forma d'impressionismo e di naturalismo ricollegandosi invece al Cézanne postimpressionista che aveva aperto la strada alle nuove correnti del cubismo e del costruttivismo. István Csók, József Rippl-Rónai, un tempo assistente di Munkácsy, e il già menzionato Pál Szinyei-Merse dominavano il gruppo del MIÉNK, mentre Béla Czobel, Bertalan Pór e Lajos Tihanyi erano i più significativi pittori tra gli Otto. Fuori d'ogni corrente artistica sono le imponenti tele raffiguranti scene bibliche e paesaggi italiani di Tivadar Csontváry Kosztka, uno dei più insigni artisti ungheresi, che pure aveva esordito nella corrente 'accademica' di Hollósy.

Nel campo della scultura, il romantico popolareggiante Miklós Izsó, che ha il merito d'aver introdotto anche in quest'arte le figure del contadino e del pastore, e il realista Alajos Stróbl continuano la tradizione iniziata nella prima metà del secolo XIX dal classicista István Ferenczy.

Numerosi edifici della capitale furono eretti nello stile storicistico con le sue differenziazioni neogotiche come il maestoso Parlamento di Imre Steindl; neorinascimentali come il Palazzo dell'Accademia, opera del berlinese August Stüler, la Basilica di Santo Stefano progettata da József Hild e Miklós Ybl, il Museo delle Belle Arti di Budapest (*Szépművészeti Múzeum*), costruito da Fülöp Herzog e Albert Schickedanz tra il 1900 e il 1906, e il superbo palazzo dell'Opera Nazionale dello stesso Ybl; neobarocche come il Palazzo Reale ricostruito tra il 1880 e il 1905 su disegni di Miklós Ybl e di Alajos Hauszmann; e infine neoromaniche come il suggestivo Bastione dei Pescatori (*Halászbástya*), costruito da Frigyes Schulek negli anni 1901-1903. Miklós Ybl e Fülöp Herzog sono anche i progettisti del monumento del Millennio, eretto nella piazza degli Eroi (*Hősök tere*) di Budapest tra il 1898 e il 1902. Numerosi sono anche gli esempi di edifici 'eclettici' in cui vengono utilizzati elementi stilistici diversi.

Verso la fine del secolo comparvero anche in architettura gli echi del movimento artistico viennese della secessione, di cui degni esempi sono il Museo delle Arti Decorative di Budapest (*Iparművészeti Múzeum*), costruito da Ödön Lechner e Gyula Pártos tra il 1893 e il 1896, e il palazzo della Cassa di Risparmio di Budapest (*Postatakarékpénztár*), eretto dallo stesso Lechner a cavallo tra Otto e Novecento, il Municipio di Kiskunfélegyháza e il pittoresco palazzo *Cifra* a Kecskemét, e numerosi altri edifici pubblici della capitale e di molte altre città dell'Ungheria e della Transilvania. Gli architetti ungheresi hanno voluto travasare nel nuovo stile elementi tipici dell'arte popolare transilvana misti a elementi più propriamente orientali; ma gli edifici del *liberty* ungherese primeggiano, oltretutto per la leziosità dei ricami e delle decorazioni, spesso ottenute con le pregiate maioliche Zsolnay, e per la maestosità delle forme, anche per l'impiego di materiali e tecnologie per quei tempi molto avanzate quali il ferro, il vetro e il cemento armato. Budapest celebrò nel 1896 il millenario della 'conquista della patria' (*honfoglalás*), abbellita di nuovi e sontuosi edifici che ne fecero una delle più belle capitali europee. La ricerca

di uno stile nazionale nell'architettura fu anche il movente dell'insigne architetto transilvano e uomo politico e di cultura Károly Kós, che s'ispirò al modello della 'città giardino inglese', oltreché all'arte popolare transilvana, nella progettazione del quartiere Wekerle a Kispest, nella periferia della capitale magiara.

L'Ungheria e soprattutto la sua capitale Budapest sono all'avanguardia anche in campo musicale, dove primeggiano le figure di Béla Bartók e Zoltán Kodály, che hanno saputo adattare al gusto moderno antiche musiche popolari magiare, rumene e slovacche. Ma è da segnalare anche la figura di Ernő Dohnány, mentre nell'operetta si distingue Ferenc (Franz) Lehár, che nel 1906 dirige personalmente al Teatro Nazionale Ungherese la sua *Vedova allegra*. Non mancano il *cabaret*, che spopola al *Tarka Színház*, e ancora le bande militari, la musica in piazza e le scuole di ballo moderno e popolare.

Il cinema (muto) fa la sua apparizione nel 1907; pellicole cinematografiche vengono proiettate all'Edison, all'Apollo e all'Uránia, tuttora esistente.

Numerosi erano i teatri: il Teatro Nazionale Ungherese (*Nemzeti Színház*), fino al 1875 aperto a ogni tipo di rappresentazione teatrale; il Teatro Popolare (*Népszínház*), dove si rappresentavano opere di musica popolare e operette; il Teatro dell'Opera (*Operaház*); il *Somossy Orfeum* (oggi *Budapesti Operettszínház*), dedicato alle operette; il *Vígszínház*; il Teatro dell'Opera Popolare (*Népopera*, oggi *Erkel Színház*) con più di 3.100 posti; il *Modern Színház* (oggi Teatro delle Marionette o *Bábszínház*); il Teatro Madách (*Madách Színház*); il già ricordato *Tarka Színház* e molti altri ancora.

Nel campo delle scienze, infine, è doveroso ricordare i nomi del medico Frigyes Korányi, che compì significative ricerche nel campo della fisiologia, dell'ingegnere meccanico Kálmán Kandó, costruttore della locomotiva elettrica (1901), del tecnico Donát Bánki, inventore del carburatore (1892), e infine del geofisico Loránd Eötvös, noto per i suoi studi sulla gravità, al quale oggi è intitolata l'Università di Budapest.

Il 28 giugno 1914 lo studente serbobosniaco Gavriilo Princip, un aderente all'organizzazione Unione o morte, assassinava a Sarajevo l'arciduca Francesco Ferdinando, erede al trono d'Austria e d'Ungheria, e la di lui consorte Sofia Chotek, duchessa di Hohenberg. L'assassinio di Sarajevo fu il detonatore che accese la miccia che rese possibile lo scoppio della Grande Guerra. E con la Grande Guerra finiva il mondo della *Belle Époque*.

Adriano Papo  
Centro Studi Adria-Danubia, Duino Aurisina